Fredric Jameson

Arqueologías del futuro

El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción



56

Cuestiones de antagonismo

Director

Carlos Prieto



Diseño de interior y cubierta: RAG

Traducción de
Cristina Piña Aldao

Título original: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*

Publicado originalmente en 2005 por Verso Books

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2483-5
Depósito legal: M-15.463-2009

Impreso en Lavel S. A.
Humanes (Madrid)

Arqueologías del futuro

El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción

Fredric Jameson



A mis camaradas del partido de la Utopía:
Peter, Kim, Darko, Susan

Si la escarcha se apodera de tu choza
agradecerás que termine la noche

Primera parte
El deseo llamado utopía

Introducción
La utopía hoy

La utopía siempre ha sido una cuestión política, destino inusual para una forma literaria: pero al igual que el valor literario de la forma está sometido a duda permanente, también su prestigio político es estructuralmente ambiguo. Las fluctuaciones de su contexto histórico no ayudan nada a resolver esta variabilidad, que tampoco es cuestión de gusto o de juicio individual.

Durante la Guerra Fría (y en Europa oriental inmediatamente después de su terminación), la utopía se había convertido en sinónimo de estalinismo y había acabado por designar un programa que descuidaba la fragilidad humana y el pecado original, y delataba la voluntad de uniformidad y la pureza ideal de un sistema perfecto que siempre tenía que ser impuesto por la fuerza a sus súbditos imperfectos y reacios. (En un desarrollo posterior, Boris Groys ha identificado este dominio de la forma política sobre la materia con los imperativos de la modernidad estética)[1].

Tales análisis contrarrevolucionarios –ya poco interesantes para la derecha desde el hundimiento de los países socialistas– fueron entonces adoptados por una izquierda antiautoritaria cuya micropolítica abrazaba la diferencia como lema y reconocía sus posiciones antiestatales en las tradicionales críticas anarquistas que tachaban al marxismo de utópico precisamente en ese sentido centralizador y autoritario.

Paradójicamente, las tradiciones marxistas más antiguas, sacando lecciones acríticas de los análisis históricos sobre el socialismo utópico realizados por Marx y Engels en el *Manifiesto comunista*[2], y también siguiendo el uso bolchevi-

---

[1] Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, Princeton, 1992.

[2] Véase Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto comunista*, capítulo III, «Literatura socialista y comunista», Madrid, Akal, 2004; y véase también F. Engels, «Socialismo utópico y científico». Pero

que[3], denunciaban que la competencia utópica de dicho socialismo carecía de toda concepción de agencia o de estrategia política, y caracterizaban el utopismo como un idealismo profunda y estructuralmente opuesto a lo político propiamente dicho. La relación entre la utopía y lo político, así como las cuestiones sobre el valor político práctico del pensamiento utópico y la identificación entre socialismo y utopía, siguen siendo en gran medida temas no resueltos hoy, cuando la utopía parece haber recuperado su vitalidad como lema político y una perspectiva políticamente energizante.

De hecho, toda una nueva generación de la izquierda posglobalización –que reúne los restos de la vieja y la nueva izquierda, junto con los de un ala radical de la socialdemocracia y de las minorías culturales del Primer Mundo, así como a los campesinos proletarizados y las masas sin tierra o estructuralmente inempleables del Tercer Mundo– está cada vez con más frecuencia dispuesta a adoptar este lema, en una situación en la que el descrédito tanto de los partidos comunistas como de los socialistas, y el escepticismo acerca de las concepciones tradicionales de la revolución han aclarado el terreno discursivo. Es de esperar que la consolidación del mercado mundial emergente –porque es esto lo que realmente está en juego en la denominada globalización– permita al fin que se desarrollen nuevas formas de agencia política. Mientras tanto, adaptando la famosa sentencia de Margaret Thatcher, no hay alternativa a la utopía, y el capitalismo tardío parece no tener enemigos naturales (los fundamentalismos religiosos que se resisten al imperialismo estadounidense y occidental no respaldan en absoluto las posturas anticapitalistas). Pero no es sólo la invencible universalidad del capitalismo la que está en cuestión, deshaciendo incansablemente todos los avances sociales obtenidos desde el comienzo de los movimientos socialistas y comunistas, revocando todas las medidas de bienestar, la red de seguridad, el derecho de sindicación, las leyes reguladoras industriales y ecológicas, y ofreciendo privatizar las pensiones y de hecho desmantelar todo lo que se interponga en el camino del libre mercado en todo el mundo. Lo devastador no es la presencia de un enemigo sino la creencia universal no sólo de que esta tendencia es irreversible, sino de que las alternativas históricas al capitalismo se han demostrado inviables e imposibles, y que ningún otro sistema socioeconómico es concebible, y mucho menos disponible en la práctica. Los utópicos no sólo ofre-

---

tanto Lenin como Marx escribieron utopías: éste en *La guerra civil en Francia* [1871] y aquél en *El Estado y la revolución* [1917].

[3] La denominada «teoría de los límites» y «teoría de los objetivos más cercanos» («teoriya blizhnego pritsela»); véase Darko Suvin, *Matamorphoses of Science Fiction,* New Haven, 1979, pp. 264-265 [ed. cast.: *Metamorfosis de la ciencia ficción; sobre la poética y la historia de un género literario,* México, FCE, 1984].

cen concebir dichos sistemas alternativos; la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa.

La dinámica fundamental de cualquier política utópica (o de cualquier utopismo político) radicará siempre, por lo tanto, en la dialéctica entre la identidad y la diferencia[4], en la medida en la que dicha política tenga por objetivo imaginar, y a veces incluso hacer realidad, un sistema radicalmente distinto a éste. En esto podemos seguir a los viajeros del espacio-tiempo de Olaf Stapledon, que gradualmente acaban dándose cuenta de que su receptividad a las culturas ajenas y exóticas se rige por principios antropomórficos:

> Al principio, cuando nuestra capacidad imaginativa estaba estrictamente limitada por la experiencia de nuestros propios mundos, sólo podíamos establecer contacto con mundos estrechamente afines al nuestro. Además, en esta fase inicial de nuestro trabajo llegábamos invariablemente a estos mundos cuando pasaban por la misma crisis espiritual que la que subyace hoy a las dificultades del *Homo sapiens*. Parecía que, para que entrásemos en cualquier mundo, tenía que haber en nosotros mismos y en nuestros anfitriones una similitud o una identidad profundas[5].

Stapledon no es en sentido estrico un utópico, como veremos más tarde, pero ningún escritor utópico ha abordado tan directamente la gran máxima empirista de que en la mente no hay nada que no hubiera estado primero en los sentidos. Siendo así, este principio no sólo augura el fin de la utopía como forma, sino también de la ciencia ficción en general, al afirmar que hasta nuestras imaginaciones más desatadas no son más que *collages* de experiencia, constructos compuestos de fragmentos y trozos del aquí y el ahora: «cuando Homero se formó la idea de la *Quimera*, no hizo más que unir en un solo animal partes correspondientes a distintos animales: cabeza de león, cuerpo de cabra y rabo de serpiente»[6]. En el plano social, esto sig-

---

[4] Véase G. W. F. Hegel, *Encyclopedia Logia,* Libro Segundo, «Essence», Oxford, 1975.

[5] Olaf Stapledon, *The Last and First Men / Star Maker,* Nueva York, 1968, p. 299 [ed. cast.: *La primera y última humanidad* y *Hacedor de estrellas,* Barcelona, Minotauro, 2003]. El novelista inglés Olaf Stapledon (1886-1950), cuyas dos obras más importantes, aquí citadas, se estudiarán en el capítulo 9 de este libro, deriva de lo que podría denominarse la tradición artística europea de los «romances científicos» o la novela especulativa de H. G. Wells, y no de las revistas populares en las que surgió la ciencia ficción estadounidense.

[6] Alexander Gerard, *Essay on Genius,* citado en M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp,* Oxford, 1953, p. 161 [ed. cast.: *El espejo y la lámpara,* Buenos Aires, Nova, 1962].

nifica que nuestra imaginación es rehén de nuestro modo de producción (y quizá de todos los restos del pasado que dicho modo de producción conserva). Sugiere que, en el mejor de los casos, la utopía puede servir al fin negativo de hacernos más conscientes de nuestro aprisionamiento mental e ideológico (algo que yo mismo he afirmado en alguna ocasión)[7], y que por lo tanto las mejores utopías son aquellas que más ampliamente fracasan.

Es una propuesta que tiene el mérito de centrar el estudio de la utopía en la representación en sí y no en el contenido. Estos textos se consideran tan a menudo expresión de la opinión política o de la ideología que hay algo que decir para restablecer el equilibrio de un modo resueltamente formalista (los lectores de Hegel o de Hjelmslev sabrán que la forma siempre es, en cualquier caso, la forma de un contenido específico). Desde esta perspectiva, no son sólo las materias primas sociales e históricas del constructo utópico las que interesan, sino también las relaciones de representación establecidas entre ellas: como el cierre, el relato y la exclusión o la inversión. Aquí como en otras partes del análisis narrativo lo más revelador no es lo que se dice, sino lo que no puede decirse, lo que no se registra en el aparato narrativo.

Es importante completar este formalismo utópico con lo que yo dudo en llamar una psicología de la producción utópica: un estudio, por el contrario, de los mecanismos de la fantasía utópica, el cual evite la biografía individual para fijarse en el cumplimiento de deseos históricos y colectivos. Tal enfoque ilustrará necesariamente las condiciones de posibilidad histórica de la fantasía utópica, porque hoy ciertamente es de gran interés para nosotros comprender por qué las utopías han florecido en un periodo y se han agostado en otro. Ésta es claramente una cuestión que debe ampliarse para incluir también la ciencia ficción si, como yo, seguimos a Darko Suvin[8] en la opinión de que la utopía es un subgénero socioeconómico de esa forma literaria más amplia. El principio de «extrañamiento cognitivo» establecido por Suvin –una estética que, basada en la idea formalista rusa de «hacer extraño» y en el brechtiano *Verfremdungsffekt*, caracteriza a la ciencia ficción como una función esencialmente epistemológica (excluyendo así las huidas más oníricas de la fantasía genérica)– plantea así un subconjunto específico de esta categoría genérica dedicada particularmente a imaginar formas sociales y económicas alternativas. En este libro, sin embargo, nuestro análisis se complicará por la existencia, junto al género o texto utópico propiamente dicho, de un impulso utópico que infunde mucho más, tanto en la vida diaria como en sus textos (véase el capítulo I). Esta distinción también complicará el propio análisis selectivo de la ciencia ficción que aquí se efectúa, dado que, junto con los textos de ciencia ficción que despliegan temas

---

[7] Véase Segunda parte, artículo IV.

[8] D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, cit., p. 61.

abiertamente utópicos (como *La rueda celeste* de Le Guin), también haremos referencia a obras que, como en el capítulo IX, delatan el funcionamiento del impulso utópico. En todo caso, «El deseo llamado utopía», a diferencia de los artículos recopilados en la Segunda parte, trata principalmente de esos aspectos de la ciencia ficción relevantes para la dialéctica más propiamente utópica entre la identidad y la diferencia[9].

Todas estas cuestiones formales y representativas nos conducen de nuevo a la cuestión política con la que empezamos: pero ahora ésta se ha agudizado para convertirse en el dilema formal de cómo obras que plantean el fin de la historia pueden ofrecer impulsos históricos utilizables; cómo obras que pretenden resolver todas las diferencias políticas pueden seguir siendo políticas en el más pleno sentido; cómo textos pensados para superar las necesidades del cuerpo pueden seguir siendo materialistas; y cómo visiones de la «época de descanso» (Morris) pueden darnos energía e instarnos a la acción.

Hay buenas razones para pensar que todas estas cuestiones son indecidibles, lo cual no es necesariamente malo siempre que sigamos intentando decidirlas. De hecho, en el caso de los textos utópicos, la comprobación política más fiable no radica tanto en un juicio sobre la obra individual en cuestión como en su capacidad para generar otras obras, visiones utópicas que incluyan las del pasado y que las modifiquen o corrijan.

Pero esta imposibilidad de decidir no es política, sino que en realidad pertenece a la estructura profunda y explica por qué tantos comentaristas de la utopía (como los propios Marx y Engels, a pesar de toda su admiración por Fourier)[10] pudieron

---

[9] El repudio convencional de la ciencia ficción por parte de la alta cultura –su estigmatización de lo puramente formulista (que refleja el pecado original de su descendencia de las revistas de relatos populares), sus quejas ante la ausencia de personajes complejos y psicológicamente «interesantes» (una postura que no parece haber seguido el ritmo de la crisis poscontemporánea del «sujeto centrado»), su nostalgia por los estilos literarios originales que pasa por alto la variedad estilística de la ciencia ficción actual (como la desfamiliarización del estadounidense hablado por parte de Philip K. Dick)– probablemente no sea cuestión de gusto personal, y tampoco debería abordarse mediante argumentos puramente estéticos, como el intento de asimilar las obras selectas de la ciencia ficción al canon establecido. Debemos aquí identificar un tipo de revulsión genérica, en la que esta forma y este discurso narrativo son objeto de resistencia psíquica en general y objetivo de una especie de «principio de realidad» literario. Para dichos lectores, en otras palabras, racionalizaciones como las de Bourdieu, que rescatan las formas literarias elevadas de las asociaciones culpables de improductividad y mera diversión y que las dotan de justificación socialmente reconocida, están aquí ausentes. Es cierto que ésta es también una respuesta que los lectores de fantasía bien pudieran dirigir a los lectores de ciencia ficción (véase el capítulo V).

[10] K. Marx y F. Engels, *Selected Correspondence*, Moscú, 1975; por ejemplo, 9 de octubre de 1866 (a Kugelmann) tachando a Proudhon de utópico pequeñoburgués «mientras que en las utopías de un

emitir evaluaciones contradictorias sobre el tema. Otro visionario utópico, Herbert Marcuse –seguramente el utópico más influyente de la década de 1960–, ofrece una explicación de esta ambivalencia en un argumento anterior cuyo tema oficial es la cultura y no la utopía propiamente dicha[11]. El problema, sin embargo, es el mismo: ¿puede la cultura ser política, es decir, crítica e incluso subversiva, o es necesariamente reapropiada y absorbida por el sistema social del que forma parte? Marcuse sostiene que es la mismísima separación entre el arte y la cultura por un lado, y lo social por otro –una separación que inaugura y define la cultura como ámbito por derecho propio–, la que constituye la fuente de la ambigüedad incorregible del arte. Porque esa misma distancia respecto a su contexto social, que permite a la cultura servir de crítica y recusación a dicho contexto, también condena sus intervenciones a la inutilidad y relega el arte y la cultura a un espacio frívolo y trivializado en el que dichas intersecciones se neutralizan de antemano. Esta dialéctica explica asimismo, incluso de manera más convincente, las ambivalencias del texto utópico: porque con cuanta más seguridad una utopía dada reafirme su diferencia radical respecto a lo que hoy existe, en mayor medida se convertirá no sólo en algo irrealizable sino también, lo que es peor, inimaginable[12].

Fourier, un Owen, etc., encontramos la anticipación y la expresión imaginativa de un mundo nuevo» (p. 172). Y véase también F. Engels: «el socialismo teórico alemán nunca olvidará que descansa sobre los hombros de Saint-Simon, Fourier y Owen, tres hombres que a pesar de sus fantasías y de su utopismo deben considerarse entre las mentes más significativas de todos los tiempos, porque anticiparon con ingenio incontables cuestiones cuya precisión demostramos ahora científicamente», citado en Frank y Fritzie Manuel, *Utopian Thought in the Western World,* Cambridge, 1979, p. 702 [ed. cast.: *El pensamiento utópico en el mundo occidental,* Madrid, Taurus, 1984]. Benjamin era también un gran admirador de Fourier: *«Il attendait la libération totale de l'avènement du jeu universalisé au sens de Fourier pur lequel il avait une admiration sans borne. Je ne sache pas d'homme qui, de nos hours, ait vécu aussi intimement dans le Paris saint-simonien et fouriériste»,* en Pierre Klossowski, «Lettre sur Walter Benjamin», *Tableaux vivants,* París, Gallimard, 2001, p. 87. Y Barthes era otro lector apasionado (véase capítulo I, nota 5).

[11] Véase Herbert Marcuse, «On the Affirmative Character of Culture», en *Negations,* Boston, 1968.

[12] Desde otro punto de vista, este análisis de la realidad ambigua de la cultura (es decir, en nuestro contexto, de la cultura en sí) es ontológico. Se presume que la utopía, que se ocupa del futuro o del no ser, sólo existe en el presente, donde conduce la vida relativamente débil del deseo y la fantasía. Pero esto sirve para calcular sin la anfibiedad y la temporalidad del ser, respecto al cual la utopía es filosóficamente análoga al vestigio, sólo que desde el otro extremo del tiempo. La aporía del vestigio es la de pertenecer al pasado y al presente al mismo tiempo, y así constituir una mezcla de ser y no ser muy diferente a la categoría tradicional de devenir y, por lo tanto, ligeramente escandalosa para la razón analítica. La utopía, que combina el todavía no ser del futuro con la existencia textual en el presente, no es menos digna de las arqueologías que estamos dispuestos a conceder al vestigio. Respecto a un análisis filosófico de éste, véase Paul Ricoeur, *Time and Narrative,* volumen III, Chicago, 1988, pp. 119-120 [ed. cast.: *Tiempo y narración,* México, Siglo XXI, 1995].

Esto no nos deja exactamente en nuestro comienzo, en el que los estereotipos ideológicos rivales pretendían trasladar uno u otro juicio político absoluto a la utopía. Porque aunque ya no podamos adherirnos con conciencia inequívoca a esta forma variable, podemos recurrir ahora a ese ingenioso lema político que Sartre inventó para encontrar su camino entre un comunismo imperfecto y un anticomunismo aun más inaceptable. Quizá algo similar puede proponérseles a los partidarios de la propia utopía: de hecho, para aquellos demasiado recelosos de los motivos de sus críticos, pero no menos conscientes de las ambigüedades estructurales de la utopía, para aquellos conscientes de la función política tan real que la idea y el programa utópicos tienen en nuestro tiempo, el lema del anti-anti-utopismo bien podría ofrecer la mejor estrategia de trabajo.

I Las variedades de lo utópico

A menudo se ha observado que necesitamos distinguir entre la forma utópica y el deseo utópico: entre el texto o el género escritos y algo parecido a un impulso utópico detectable en la vida cotidiana y en sus prácticas mediante una hermenéutica especializada o un método interpretativo. ¿Por qué no añadir a esta lista la práctica política, en la medida en que movimientos sociales completos han intentado hacer realidad una visión utópica, se han fundado comunidades y librado revoluciones en su nombre, y dado que, como hemos visto, el término en sí está de nuevo presente en los enfrentamientos discursivos actuales? En cualquier caso, la futilidad de las definiciones puede medirse por el modo en el que excluyen áreas completas del inventario preliminar[1].

En este caso, sin embargo, el inventario tiene un punto de partida cómodo e indispensable: se trata, por supuesto, del texto inaugural de Tomás Moro [1517], casi exactamente contemporáneo a la mayoría de las innovaciones que parecen haber

---

[1] Pero se puede encontrar una declaración de autoridad en Lyman Tower Sargent, «The Three Faces of Utopianism», *Minnesota Review* 7, 3(1967), pp. 222-230 y «The Three Faces of Utopianism Revisited», *Utopian Studies* 5, 1(1994), pp. 1-37. Dado que los estudios utópicos son una disciplina relativamente reciente, las bibliografías de las intervenciones teóricas en él siguen siendo relativamente raras; pero véanse las incluidas en Tom Moylan, *Demand the Impossible,* Nueva York, 1986; y en Barbara Goodwin y Keith Taylor, *The Politics of Utopia,* Nueva York, 1983. Respecto a la reciente evolución del campo, puede consultarse la revista *Utopian Studies.* Las contribuciones teóricas al estudio de la ciencia ficción son otro tema: véase la espléndida sinopsis de Veronica Hollinger, «Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999», *Science Fiction Studies* 78, julio (1999), pp. 232-262; y respecto a una perspectiva más francófona, la bibliografía incluida en Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo,* Québec, 1999. Para ambas, por supuesto, tenemos la suerte de disponer de la soberbia *Encyclopedia of Science Fiction* de John Clute y Peter Nicholls, Nueva York, 1995; y respecto a las utopías, *Dictionary of Literary Utopias,* de Vita Fortunati y Raymond Trousson, París, 2000.

definido la modernidad (la conquista del Nuevo Mundo, Maquiavelo y la política moderna, Ariosto y la literatura moderna, Lutero y la conciencia moderna, la imprenta y la esfera pública moderna). Dos géneros relacionados han tenido similares nacimientos milagrosos: la novela histórica, con *Waverly* en 1814, y la ciencia ficción (ya se date en el *Frankenstein* de Mary Shelley por las mismas fechas [1818] o en *La máquina del tiempo* de Wells, en 1895).

Tales puntos de partida genéricos siempre están incluidos y *aufgehoben* de algún modo en la evolución posterior, y en buena medida en el conocido paso del espacio al tiempo dado por las utopías; de los relatos de viajeros exóticos a las experiencias de visitantes al futuro. Pero lo que caracteriza singularmente a este género es su intertextualidad explícita: pocas formas literarias se han afirmado con tanto descaro como argumento y contraargumento. Pocas han exigido tan abiertamente la remisión de una obra a otra y el debate dentro de cada nueva variante: ¿quién puede leer a Morris sin Bellamy?, ¿o de hecho a Bellamy sin Morris? Y por lo tanto cada texto comporta toda una tradición, reconstruida y modificada con cada nueva adición, y amenaza con convertirse en una mera cifra dentro de un inmenso hiperorganismo, como el enjambre de seres sensibles y dotado de mente de Stapledon.

Pero las obras completas de Ernst Bloch están para recordarnos que la utopía es mucho más que la suma de sus textos individuales. Bloch postula un impulso utópico que rige todo lo orientado al futuro en la vida y la cultura; y lo abarca todo, desde los juegos a los medicamentos patentados, desde los mitos al entretenimiento de masas, desde la iconografía a la tecnología, desde la arquitectura al eros, desde el turismo a los chistes y el inconsciente. Wayne Hudson resume expertamente su obra magna como sigue:

> En *El principio de la esperanza* Bloch proporciona una inaudita revisión de las imágenes del deseo y los sueños humanos de una vida mejor. El libro empieza con los pequeños sueños (Primera parte), seguidos por una exposición de la teoría de la conciencia anticipadora de Bloch (Segunda parte). En la Tercera parte, Bloch aplica su hermenéutica utópica a las imágenes del deseo halladas en el espejo de la vida corriente: al aura utópica que rodea a un nuevo vestido, a la publicidad, a las máscaras hermosas, a las revistas ilustradas, a los trajes del Ku Klux Klan, al exceso festivo del mercado anual y al circo, a los cuentos de hadas y el sensacionalismo, a la mitología y a la literatura de viajes, a los muebles antiguos, las ruinas y los museos, y a la imaginación utópica presente en el baile, la pantomima, el cine y el teatro. En la Cuarta parte, Bloch se fija en el problema de cómo construir un mundo adecuado a la esperanza y a diversos «esbozos de un mundo mejor». Proporciona un análisis de 400 páginas sobre las utopías médicas, sociales, técnicas, arquitectónicas y geográficas, seguido de un análisis de los paisajes del deseo en la pintura, la ópera y la poesía; las perspectivas utópicas en la filosofía de Platón, Leibniz, Spinoza y

Kant, y el utopismo implícito en movimientos a favor de la paz y del ocio. Por último, en la Quinta parte, Bloch recurre a las imágenes de deseo del momento colmado que revelan que la «identidad» es la suposición fundamental de la conciencia anticipadora. De nuevo, el barrido es impresionante a medida que Bloch abarca experiencias felices y peligrosas de la vida ordinaria; el problema de la antinomia entre el individuo y la comunidad; las obras del joven Goethe, *Don Juan, Fausto, El Quijote,* las obras teatrales de Shakespeare; la moral y la intensidad en la música; las imágenes de esperanza contra la muerte, y la creciente autoinyección del hombre en el contenido del misterio religioso[2].

Retomaremos a Bloch en breve, pero debería quedar ya claro que su obra suscita un problema hermenéutico. El principio interpretativo de Bloch es más eficaz cuando revela el funcionamiento del impulso utópico en lugares insospechados, en los que está oculto o reprimido. ¿Pero qué ocurre, en tal caso, con los programas utópicos deliberados y plenamente conscientes de sí mismos? ¿Deben tomarse también como expresiones inconscientes de algo aún más profundo y primordial? ¿Y qué ocurre con el proceso interpretativo en sí y con la propia filosofía del futuro establecida por Bloch, la cual supuestamente ya no necesita tal decodificación o reinterpretación? Pero a menudo el exégeta utópico no es el diseñador de las utopías, y ningún programa utópico lleva el nombre propio de Bloch[3]. Funciona aquí la misma paradoja hermenéutica a la que Freud se enfrentaba cuando, en la búsqueda de precursores para su análisis de los sueños, detectó por fin una desconocida tribu aborigen para la que todos los sueños tenían significados sexuales (excepto los sueños abiertamente sexuales en sí, que significaban otra cosa).

Haríamos mejor, por lo tanto, en plantear dos líneas de descendencia distintas a partir del texto inaugural de Moro: una centrada en la realización del programa utópico; la otra un impulso utópico oscuro pero omnipresente que aflora en diversas

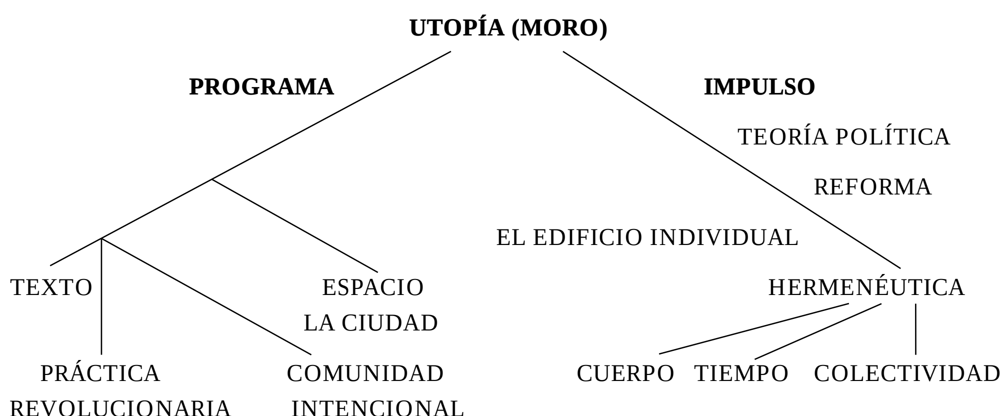
---

[2] Wayne Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch,* Nueva York, 1982, p. 107. Debemos también señalar las críticas de Ruth Levitas a la idea de «impulso» utópico en *Concept of Utopia,* Syracuse, 1990, pp. 181-183. Este libro, fundamental para la constitución de los estudios utópicos en especialidad por derecho propio, sostiene que se da un pluralismo estructural en el que, de acuerdo con las construcciones sociales del deseo en periodos históricos específicos, los tres componentes de forma, contenido y función se combinan de modos distintos e históricamente singulares: «las principales funciones detectadas son la compensación, la crítica y el cambio. La compensación es una característica de la utopía abstracta, «mala» para Bloch, de toda la utopía para Marx y Engels y de la ideología para Mannheim. La crítica es el elemento principal de la definición de Goodwin. El cambio es crucial para Mannheim, Bauman y Bloch. La utopía también puede servir para expresar la educación del deseo, como opinan Bloch, Morton y Thompson, o para producir extrañamiento, como consideran Moylan y Suvin. Si definimos la utopía desde el punto de vista [sólo] de una de estas funciones no podemos ni describir ni explicar la variación» (p. 180).

[3] Tom Moylan me recuerda pertinentemente que Bloch ya tenía una utopía concreta: se llamaba Unión Soviética.

expresiones y prácticas encubiertas. La primera de estas líneas es sistémica, e incluye la práctica política revolucionaria cuando tiene por objetivo la fundación de una sociedad completamente nueva, junto con los ejercicios escritos en el género literario. Sistémicas son también todas esas secesiones utópicas conscientes del orden social que son las denominadas comunidades intencionales; pero también los intentos de proyectar nuevas totalidades espaciales, en la propia estética de la ciudad.

La otra línea de descendencia es más oscura y más variada, como corresponde a una inversión proteica en múltiples asuntos dudosos y equívocos: reformas liberales y fantásticas ideas comerciales, estafas engañosas pero tentadoras del aquí y el ahora en las que la utopía hace de mero atractivo y seducción para la ideología (siendo también la esperanza, después de todo, el principio de los juegos de confianza más crueles y de la charlatanería como bello arte). Aun así, quizá puedan identificarse algunas de las formas más obvias: la teoría política y social, por ejemplo, incluso cuando –especialmente cuando– tiene por objetivo el realismo y la eliminación de todo lo utópico; también las reformas sociales fragmentarias y las reformas «liberales», cuando son meramente alegóricas de una transformación a gran escala de la totalidad social. Y, ya que hemos identificado la ciudad en sí como forma fundamental de la imagen utópica (junto con la forma de la aldea, ya que refleja el cosmos)[4], tal vez deberíamos hacerle sitio al edificio individual como espacio de inversión utópica, esa parte monumental que no puede ser el todo y sin embargo intenta expresarlo. Tales ejemplos sugieren que quizá sería bueno pensar en el impulso utópico y en su hermenéutica desde el punto de vista de la alegoría; en ese caso, desearíamos reorganizar en un momento la obra de Bloch en tres niveles distintos de contenido utópico: el cuerpo, el tiempo y la colectividad.



[4] Véase Claude Lévi-Strauss, «Do Dual Organizations Exist?», en *Structural Anthropology* I, Chicago, 1983 [ed. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995]; y asimismo Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, 1977.

Pero la distinción entre ambas líneas amenaza con recuperar el antiguo y muy criticado objetivo filosófico de distinguir entre lo auténtico y lo falso, incluso cuando pretenda de hecho revelar la autenticidad más profunda de lo que no lo es. ¿No tiende esto a hacer revivir ese antiguo idealismo platónico del verdadero y el falso deseo, el verdadero y el falso placer, la satisfacción o felicidad genuina y la ilusoria? Y esto en una época en la que ya de por sí estamos más inclinados a creer en la falsa impresión que en la verdad[5]. Como yo tiendo a simpatizar con esta última postura, más posmoderna, y también deseo evitar una retórica que opone lo reflexivo o autoconsciente a su irreflexivo número opuesto, prefiero plantear la distinción desde un punto de vista más espacial. En ese caso, el programa o la realización propiamente utópicos implicarán una aceptación del cierre (y por lo tanto de la totalidad): ¿no fue Roland Barthes quien observó, acerca del utopismo de Sade, que «tanto aquí como en cualquier otra parte es el cierre el que permite la existencia del sistema, es decir, de la imaginación»[6]?

Pero ésta es una premisa que no carece de todo tipo de consecuencias significativas. En Moro, ciertamente, el cierre se alcanza mediante ese gran foso que el fundador hace cavar entre la isla y el continente y que por sí solo le permite convertirse en utopía: una secesión radical, acentuada aún más por la brutalidad maquiavélica de la política exterior utópica –soborno, asesinato, mercenarios y otras formas de *Realpolitik*– que rechaza todas las nociones cristianas de hermandad universal y derecho natural y decreta la diferencia fundacional entre ellos y nosotros, enemigo y amigo, de un modo perentorio digno de Carl Schmitt y característico de un modo u otro de todas las utopías posteriores pensadas para sobrevivir dentro de un mundo todavía no convertido en el Estado mundial de Bellamy: como atestigua el triste destino de *La isla* de Huxley o las precauciones que exigen situaciones tan diferentes como las comunidades Walden de Skinner o el Marte de Stanley Robinson[7].

---

[5] Véase Gilles Deleuze, *Cinéma II*, París, 1985, Capítulo IV, sobre «le faux» [ed. cast.: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996]; y también Jean-Paul Sartre, *Saint Genêt*, Nueva York, 1983, sobre «le toc», pp. 358 y ss [ed. cast.: *San Genet comediante y mártir*, Buenos Aires, Losada, 2003].

[6] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, París, 1971, p. 23 [ed. cast.: *Sade, Fuerier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997].

[7] Y podríamos haber añadido la tragedia histórica de Winstanley y su comuna de St. George's Hill (junto con el destino de la comuna utópica de Goetz en *El diablo y Dios* de Sartre: es cierto que esta última es impuesta más que intencional, que era presumiblemente el otro argumento que el filósofo de la libertad y la práctica quería plantear). Como es bien sabido, la última obra de Huxley, *La isla* [1962], representa su intento de rectificar el satírico *Un mundo perfecto* [1932] con la construcción de una contribución «seria» (aunque narrativa) al género utópico. B. F. Skinner (1904-1990), uno de los teóricos

La totalidad es, por lo tanto, precisamente esta combinación de cierre y sistema, en nombre de la autonomía y la autosuficiencia y que en último término constituye la fuente de esa otredad, o diferencia radical, incluso alienígena, ya mencionada y que retomaremos en cierta profundidad. Pero es precisamente esta categoría de totalidad la que preside las formas de realización utópica: la ciudad utópica, la revolución utópica, la comuna o la aldea utópicas, y por supuesto el texto utópico en sí, en toda su diferencia radical e inaceptable respecto a los géneros literarios más legítimos y estéticamente satisfactorios.

Con igual claridad, por lo tanto, es esta impresión de la forma y la categoría de totalidad la que prácticamente por definición carece de las formas múltiples investidas por el impulso utópico de Bloch. Aquí nos referimos, por el contrario, a un proceso alegórico en el que diversas metáforas utópicas se filtran en la vida cotidiana de las cosas y de las personas y ofrecen una prima de placer superior y a menudo inconsciente, no relacionada con su valor funcional ni con las satisfacciones oficiales. El procedimiento hermenéutico es, por lo tanto, un método de dos pasos en el que, en un primer momento, los fragmentos de experiencia delatan la presencia de figuras simbólicas –belleza, integridad, energía, perfección– que sólo posteriormente serán identificadas como las formas por las cuales se puede transmitir un deseo en esencia utópico. Obsérvese que a este respecto Bloch apela a menudo a las categorías estéticas clásicas (que de por sí también son en último término teológicas) y en esa medida su hermenéutica tal vez pueda ser captada también como una forma definitiva de estética idealista alemana que se agota a finales del siglo XX, y en el movimiento moderno. Bloch tenía gustos mucho más ricos y variados que Lukács e intentaba acomodar la cultura popular arcaica, tanto vanguardista como realista y neoclásica, en su estética utópica; pero ésta es perfectamente capaz de asimilar gustos culturales de masa posmodernos y no europeos, y por eso he propuesto reorganizar su inmenso compendio de un nuevo modo tripartito (cuerpo, tiempo y colectividad) que se corresponde más de cerca con los niveles de la alegoría contemporánea.

El materialismo ya está omnipresente en una atención al cuerpo que busca corregir cualquier idealismo o espiritualismo que perdure en este sistema. La corporeidad utópica también es, sin embargo, algo recurrente que inviste hasta a los productos más subordinados y vergonzantes de la vida cotidiana, tales como aspirinas, laxantes y desodorantes, transplantes de órganos y cirugía plástica, todos los cuales

---

conductistas estadounidenses más idiosincrásicos e inventor de la denominada caja de Skinner, escribió una gran utopía en *Walden dos* [1948], en la que (en mi opinión) el «condicionamiento negativo» influye poco: véase el breve análisis incluido en el capítulo IV. Kim Stanley Robinson (1952-) no es autor de uno sino de dos ciclos utópicos, la denominada trilogía de *Orange County* [1948-1990] y la trilogía de *Marte* [1992-1996], y una tercera, centrada en el desastre ecológico y sus posibilidades utópicas, en camino. Acerca de la trilogía de *Marte*, véase el artículo XII, en la Segunda parte de este libro.

albergan mudas promesas de transfigurar el cuerpo. La interpretación que Bloch hace de estos suplementos utópicos –la dosis de exceso utópico cuidadosamente medido en nuestras mercancías y cosido como un hilo rojo en nuestras prácticas de consumo, ya sea sobrio y utilitario o enloquecido y adictivo– reúne ahora los mitos blakeanos de los cuerpos eternos de Northrop Frye proyectados sobre el cielo. Mientras tanto, las alusiones a la inmortalidad que acompañan a estas imágenes parecen hacernos avanzar urgentemente hacia el plano temporal, tornándose verdaderamente utópicas sólo en aquellas comunidades de los increíblemente longevos[8], como en *Volviendo a Matusalén* de Shaw, o de los inmortales, como en la película *Zardoz* [1974] de Boorman, ofreciéndoles significativamente munición a los antiutópicos con el deterioro adjunto de la visión utópica: el tedio suicida de los longevos ancianos de Shaw, o el tedio asexuado de los habitantes de Vortex en *Zardoz*. Mientras tanto, la política liberal incorpora parte de este impulso particular en las plataformas políticas que ofrecen potenciar la investigación médica y establecer una cobertura sanitaria universal, aunque el atractivo de la eterna juventud encuentra lugar más apropiado en el programa secreto de la derecha y de los ricos y privilegiados; en fantasías sobre el tráfico de órganos y las posibilidades tecnológicas de la terapia rejuvenecedora. La trascendencia corpórea, por lo tanto, también encuentra ricas posibilidades en el ámbito espacial, desde las calles de la vida diaria y las habitaciones de la vivienda y del lugar de trabajo, hasta el ámbito mayor de la ciudad, que en tiempos antiguos reflejaba en sí misma el propio cosmos físico.

Pero la vida temporal del cuerpo ya resitúa el impulso utópico en lo que es la preocupación fundamental de Bloch como filósofo, a saber, la ceguera de toda la filosofía tradicional al futuro y a sus dimensiones singulares, y el ataque a ideologías, como la anamnesia platónica, tercamente fijadas en el pasado, en la niñez y en los orígenes[9]. Es un empeño polémico que comparte con los filósofos existencialistas en particular, y quizá más con Sartre, para quien el futuro es la praxis y el proyecto, que con Heidegger, para quien el futuro es la promesa de mortalidad y la muerte auténtica; y lo separa decisivamente de Marcuse, cuyo sistema utópico se basaba significativamente no sólo en Platón, sino en la misma medida en Proust (y Freud), para plantear un argumento fundamental sobre la memoria de la felicidad y los vestigios de la gratificación utópica que sobreviven en un presente caído y le proporcionan una «duradera reserva» de energía personal y política[10].

---

[8] Véase la Segunda parte, artículo VII, «Longevidad y lucha de clases».

[9] Véase el ataque de Ernst Bloch a la anamnesia en *The Principle of Hope*, Cambridge, Massachusetts, 1986, p. 18 [Ed. cast.: *El principio esperanza*, Madrid, Trotta, 2006].

[10] Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, Nueva York, 1962, p. 18 y capítulo XI [ed. cast.: *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2001].

Pero vale la pena señalar que en algún punto las discusiones sobre la temporalidad siempre se bifurcan en las dos sendas de la experiencia existencial (en la que parecen predominar las cuestiones de memoria) y del tiempo histórico, con sus urgentes interrogaciones al futuro. Yo sostengo que es precisamente en la utopía donde estas dos dimensiones se reúnen sin fisuras y donde el tiempo existencial es introducido en un tiempo histórico que paradójicamente también constituye el fin del tiempo, el fin de la historia. Pero no hace falta pensar en esta combinación de tiempo individual y colectivo como si se tratase de un eclipse de la subjetividad, aunque la pérdida de individualidad (burguesa) es ciertamente uno de los grandes temas antiutópicos. Pero la despersonalización ética ha sido un ideal en gran número de religiones y también en buena parte de la filosofía, mientras que la trascendencia de la vida individual ha encontrado representaciones muy distintas en la ciencia ficción, en la que a menudo sirve de reajuste de la biología individual a los ritmos temporales incomparablemente más largos de la propia historia. Así, la ampliación de la longevidad en el caso de los colonos de Marte de Kim Stanley Robinson les permite coincidir más tangiblemente con las evoluciones históricas a largo plazo, mientras que el recurso de la reencarnación, en su relato alternativo titulado *Tiempos de arroz y sal*[11], permite volver a entrar una y otra vez en la corriente de la historia y de la evolución. Pero la tercera vía en la que el tiempo individual puede identificarse con el colectivo está en la propia experiencia de la vida cotidiana, de acuerdo con Roland Barthes, el signo más puro de la representación utópica: *«la marque de l'Utopie, c'est le quotidien»*[12]. Lugar donde divergen el tiempo biográfico y la historia, esta vida cotidiana permite a lo existencial plegarse en instantes sucesivos al espacio de lo colectivo, al menos en la utopía, donde la muerte se mide en generaciones y no en individuos biológicos.

El viajero de Stapledon, por su parte, vive el tiempo en una relatividad einsteiniana indeterminable, pero también se combina con toda una serie de individuos y sus temporalidades en una experiencia colectiva para la que carecemos de categorías lingüísticas o metafóricas ya formadas. Es un análisis que por sí mismo merece citarse, y marca el modo en el que una inversión temporal del impulso utópico avanza hacia esa forma definitiva que es la figura de la colectividad:

---

[11] Kim Stanley Robinson, *The Years of Rice and Salt,* Londres, 2002 [ed. cast.: *Tiempos de arroz y sal,* Barcelona, Minotauro, 2005], ofrece la crónica de un mundo del que la peste negra ha eliminado en el siglo XIV d.C. a Europa y al cristianismo, un mundo en el que florece una alta civilización «autóctona americana» en el hemisferio occidental, y China y el islam se han convertido en los principales sujetos de una historia que concluye con equivalentes a «nuestra» Primera Guerra Mundial, «nuestra» revolucionaria década de 1960, y (con optimismo) un futuro distinto del nuestro.

[12] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola,* cit., p. 23.

> No debe suponerse que esta extraña comunidad mental borrase las personalidades de cada uno de los exploradores. El habla humana no tiene términos precisos para describir nuestra peculiar relación. Sería tan incierto decir que habíamos perdido nuestra individualidad, o que estábamos disueltos en una individualidad comunitaria, como decir que éramos al mismo tiempo individuos distintos. Aunque el pronombre «yo» se aplicaba entonces a todos nosotros colectivamente, el pronombre «nosotros» también se nos aplicaba. En un aspecto, a saber, la unidad de la conciencia, éramos de hecho un solo individuo sensible; pero al mismo tiempo éramos importante y deliciosamente distintos unos de otros. Aunque sólo había un único «yo» comunitario, también había, por así decirlo, un «nosotros» múltiple y variado, una compañía observada de personalidades muy diversas, cada una de las cuales expresaba creativamente su propia contribución única a toda la empresa de la exploración cósmica, mientras que todas estaban reunidas en un tejido de sutiles relaciones personales[13].

En este punto la expresión del impulso utópico se ha acercado a la superficie de la realidad todo lo que puede sin convertirse en un proyecto utópico consciente y pasar a esa otra línea de desarrollo que hemos denominado el programa utópico y la realización utópica. Las primeras fases de la inversión utópica estaban aún encerradas en los límites de la experiencia individual, lo cual tampoco quiere decir que la categoría de la colectividad esté libre de límites. Ya hemos insinuado su requisito estructural de cierre, al que volveremos más tarde.

Por el momento, sin embargo, baste observar que, sin llegar a una política utópica consciente, lo colectivo conoce una variedad de expresiones negativas cuyos peligros son muy diferentes de los del egotismo y el privilegio individuales. El narcisismo caracteriza a ambos, sin duda, pero es el narcisismo colectivo el que se identifica más fácilmente en las diversas prácticas xenófobas y racistas, todas las cuales tienen su impulso utópico, como sabidamente he intentado explicar en otra parte[14]. La hermenéutica de Bloch no está diseñada para excusar estos impulsos utópicos deformados, sino que por el contrario alberga la apuesta política de que el proceso de desenmascaramiento puede apropiarse de sus energías, y la conciencia puede liberarlas, de un modo análogo a la cura freudiana (o la reestructuración del deseo lacaniana). Ésta bien podría ser una esperanza peligrosa y descaminada, pero la dejamos atrás cuando volvemos al proceso de construcción utópica consciente.

---

[13] O. Stapledon, *The Last and First Men / Star Maker*, cit., p. 343.

[14] Véase la «Conclusión» a mi libro *The Political Unconscious*, Ithaca, 1981 [ed. cast.: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1989], y también mi artículo reseña «On “Cultural Studies”», en *Social Text* 34(1993), pp. 17-52.

Los niveles de la alegoría utópica, de las inversiones del impulso utópico, pueden por lo tanto representarse como sigue:

LO COLECTIVO (anagógico)

TEMPORALIDAD (moral)

EL CUERPO (alegórico)

INVERSIÓN UTÓPICA (el texto)

II El enclave utópico

Ver vestigios del impulso utópico en todas partes, como hacía Bloch, es naturalizarlo y dar a entender que de algún modo está arraigado en la naturaleza humana[1]. Los intentos de hacer realidad la utopía, sin embargo, han sido históricamente más intermitentes, y ahora necesitamos limitarlos aún más insistiendo en todo lo peculiar y lo excéntrico que hay en la producción fantástica que da lugar a ellos. Las ensoñaciones [*daydreams*], en las que se trazan en la mente ciudades enteras, en las que se componen con entusiasmo constituciones y se redactan y enmiendan incansablemente sistemas jurídicos, en las que se meditan con detalle los asientos asignados en festivales y banquetes, e incluso se organiza atentamente la eliminación de residuos como jerarquía administrativa, y se resuelven los problemas familiares y de cuidado de los hijos con nuevas propuestas ingeniosas; tales fantasías parecen suficientemente distintas de las ensoñaciones eróticas y merecen de por sí especial atención[2].

Los utópicos, ya sean políticos, textuales o hermenéuticos, siempre han sido lunáticos y estrafalarios, una deformación fácilmente explicada por las sociedades caídas en las que tenían que cumplir su vocación. De hecho, quiero que no entendamos el utopismo como un destrabado de lo político, volviendo a su merecida centralidad como en las ciudades-Estado griegas, sino por el contrario como todo un proceso específico por derecho propio. En un primer enfoque, quiero incluso esos acuerdos con lo político en los que parece presuponer que conserva un carácter raro y sospechoso. Debemos acostum-

[1] Como corresponde a un defensor del derecho natural; véase Ernst Bloch, *Natural Law and Human Dignity*, Cambridge, Massachusetts, 1961 [ed. cast.: *Derecho natural y dignidad humana*, Madrid, Aguilar, 1980].

[2] Espero que esté claro que las explicaciones psicológicas, en especial las relacionadas con la «sublimación», son incompatibles con el tipo de producciones aquí descritas.

brarnos a pensar, en nuestras sociedades en las que tan bien se ha conseguido separar lo político de lo privado, en lo político como una especie de vicio. ¿Por qué si no deberían los pensadores políticos prototípicos por excelencia, Maquiavelo y Carl Schmitt, estar siempre rodeados de un aroma de escándalo? Pero lo que ellos se atrevían a enunciar en público, en un heroísmo indisociable del cinismo, nuestros utópicos lo empuñan más furtivamente, con formas más sugerentes de perversión que de paranoia, y con ese apasionado sentido de misión o de llamamiento del que la *jouissance* nunca está ausente.

Lo que ahora buscamos, sin embargo, no es un análisis psicológico, sino por el contrario uno más histórico, que teorice sobre las condiciones de posibilidad de estas fantasías peculiares. Las utopías parecen subproductos de la modernidad occidental, que ni siquiera emergen en todas las fases de ésta. Necesitamos hacernos una idea de las situaciones y las circunstancias específicas bajo las cuales su composición es posible, situaciones que fomentan esta vocación o este talento peculiares al mismo tiempo que ofrecen materiales adecuados para su ejercicio.

El llamamiento utópico parece, de hecho, guardar cierto parentesco con el del inventor de los tiempos modernos, y aplicar la combinación necesaria de la detección de un problema que hay que resolver y el ingenio inventivo con el que se proponen y prueban una serie de soluciones. Hay aquí cierta afinidad con los juegos infantiles, pero también con el don del foráneo para ver realidades excesivamente familiares de un modo fresco y desacostumbrado, junto con las simplificaciones radicales de quien confecciona modelos. Pero también debe tenerse en cuenta el placer de la construcción, algo maravillosamente transmitido por los «espíritus» de Margaret Cavendish:

> Porque toda criatura humana puede crear un mundo material completamente habitado por criaturas inmateriales, y poblado de sujetos inmateriales, tales como nosotros, y todo esto dentro de la brújula de una cabeza o cráneo; no, no sólo eso, sino que puede crear un mundo de la manera o con el gobierno que desee, y dar a la criatura del mismo los movimientos, las figuras, las formas, los colores, las percepciones, etc., que mejor le plazcan; no, puede hacer un mundo lleno de venas, músculos y nervios, y que todos ellos se muevan mediante una sacudida o un golpe. También puede alterar ese mundo tan a menudo como desee, o cambiarlo desde un mundo natural de ideas, un mundo de átomos, un mundo de luces, o aquello a lo que su capricho le lleve. Y dado que está en vuestro poder –concluyen los espíritus– crear dicho mundo, ¿qué necesitáis para aventurar la vida, la reputación y la tranquilidad, para conquistar un grueso mundo material?[3].

---

[3] Margaret Cavendish, *The Description of a New World Called the Blazing World* [1666], Nueva York, 1992, pp. 185-186. Cavendish (1623-1673) es una verdadera descendiente de Bacon en esta utopía que, aun siendo fantástica, se basa en un juego constructivo con elementos «científicos» derivados

Pero dicha creación debe ser motivada, debe responder a dilemas específicos y ofrecer solución para problemas sociales fundamentales de los que el utópico piensa que guarda la llave. La vocación utópica puede detectarse por esta certidumbre, y por la búsqueda persistente y obsesiva de una solución sencilla y única a todos nuestros males. Y ésta debe ser una solución tan obvia y evidente que toda persona razonable la capte, al igual que el inventor está seguro de que su mejor ratonera suscitará convicción universal.

Pero es la situación social la que debe admitir dicha solución, o al menos su posibilidad: éste es un aspecto de los prerrequisitos objetivos de una utopía. La vista desde una situación social particular a la historia debe fomentar dichas simplificaciones excesivas; las desgracias y las injusticias así visibles deben parecer modelarse y organizarse en torno a una enfermedad o un mal específicos. Para el utópico el remedio debe ser al principio fundamentalmente negativo, y manifestarse como una llamada de clarín para retirar y extirpar esta raíz específica de todo mal, de la que nacen todos las demás.

Por eso es un error abordar a las utopías con expectativas positivas, como si ofreciesen visiones de mundos felices, espacios de realización y cooperación, representaciones que se corresponden genéricamente con lo idílico o lo pastoral, no con la utopía[4]. De hecho, el intento de establecer criterios positivos de la sociedad deseable caracteriza la teoría política liberal desde Locke hasta Rawls, y no las intervenciones diagnósticas de los utópicos, las cuales, como las de los grandes revolucionarios, siempre tienen por objetivo el alivio y la eliminación de las fuentes de explotación y sufrimiento, no la composición de anteproyectos para la comodidad burguesa. La confusión surge de las propiedades formales de estos textos, que también parecen ofrecer anteproyectos. Son sin embargo mapas y planos que deben leerse negativamente, como lo que debe alcanzarse después de las demoliciones y las eliminaciones, y en ausencia de todos esos males menores que los liberales creían inherentes a la naturaleza humana.

Con esta salvedad fundamental en mente, podemos entonces hacer un inventario de las formulaciones utópicas más influyentes, empezando por la solución canónica de Moro de la abolición del dinero y la propiedad. Este primer paso básico no desaparece en utopías posteriores, sino que a menudo se mejora con preocupaciones adicionales que suscitan nuevos motivos y nuevos adornos. Y así, Campanella resalta que el orden debe realizarse mediante una generalización del espacio del monasterio. Para Winstanley, sin embargo, es la abolición del trabajo asalariado en

---

de todas las teorías actuales en su tiempo, incluidas las de Descartes y Hobbes, a quienes afirmaba conocer en persona. El constructivismo celebra su coronación en la ambición de la autora «no sólo de ser emperatriz, sino también autora de todo un mundo», p. 224.

[4] El argumento se desarrolla en el capítulo XI. Pero vale la pena preguntarse si los análisis proteicos efectuados en las *Versions* clásicas de Empson no acercan bastante el impulso pastoral al impulso utópico propiamente dicho. Véase William Empson, *Some Versions of Pastoral*, Londres, 1935.

el nuevo espacio de los bienes comunes el que anuncia el comienzo del fin de la miseria social, mientras que las ideas de Rousseau sobre la libertad giran en torno a la experiencia más amarga de la dependencia. Fourier y el deseo; Saint-Simon y la administración; Bellamy y el ejército industrial; Morris y ese trabajo no alienado que él denominaba arte. Todos lograron ofrecer programas utópicos que podían captarse con un solo lema y parecen relativamente fáciles de poner en práctica.

Con Chernishevski son el matrimonio y «la cuestión de la mujer» los que se vuelven fundamentales, mientras que en el periodo contemporáneo no es sólo la subjetividad la que complica la producción utópica. *Ecotopia,* de Ernest Callenbach, responde a las objeciones capitalistas habituales ofreciendo una utopía ecológica y al mismo tiempo empresarial, mientras que el tao de Le Guin es un remedio igualmente ecológico para una modernidad fundamentalmente agresiva y destructiva. En Skinner, la pedagogía (o lo que él llama pedagogía) prima sobre todo lo demás, mientras que en *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy la tríada, ahora familiar, de raza, clase y género sustituye a la antigua tríada ofrecida por Moro de avaricia, orgullo y jerarquía (véase el capítulo III) y ofrece un blanco sucinto e interrelacionado[5].

Pero a pesar de lo que se ha dicho acerca de las excentricidades del analista utópico, estos temas y diagnósticos sociales no son aleatorios y no están voluntariamente inventados debido a la obsesión o al capricho personal. O mejor, es precisamente la obsesión utópica la que sirve de aparato registrador de una realidad social dada, cuya identificación cumple entonces esperanzadoramente con el reconocimiento colectivo. Pero nada garantiza que una preocupación utópica dada alcance el objetivo, que detecte elementos sociales realmente existentes, y mucho menos les dé forma y los convierta en un modelo que explique la situación de dichos elementos a los demás. Hay, por lo tanto, junto con capítulos aparentemente aleatorios y biográficos, una historia de la materia prima utópica que proyectar[6], una historia ligada a la

---

[5] A veces olvidamos que *¿Qué hacer?* [1863] de Chernishevski, que dio su nombre al igualmente famoso panfleto de Lenin, fue tan influyente en todo el mundo como *El año 2000* [1888] de Bellamy. *Ecotopia* [1975], de Ernest Callenbach (1929-), es la utopía norteamericana más importante de la década de 1960: describe un Estado que incluye los actuales Oregón, Washington y norte de California que, habiéndose separado de Estados Unidos, permanece décadas aislado por un bloqueo económico e informativo. En cuanto a Ursula Le Guin (1929-), se analizarán frecuentemente sus obras en este libro, en especial en los capítulos V, VI y X, y también en la Segunda parte, artículo III. Es una de las escritoras estadounidenses contemporáneas más importantes (y no sólo de ciencia ficción y fantasía): su novela *La mano izquierda de la oscuridad* [1969] supuso una contribución fundamental al feminismo y a los estudios de género, al igual que su electrizante intervención política, *Los desposeídos* [1974], influyó en los debates políticos de la década de 1970.

[6] Pero este libro no es esa historia: el juego de materia prima se ensayará principalmente en el capítulo III, dedicado a la *Utopía* de Moro, mientras que en otras partes el énfasis será más formalista, investigando las limitaciones representativas que deforman un texto que en un principio posibilitan.

representación en la medida en que no son sólo las contradicciones reales de la modernidad capitalista las que evolucionan en momentos convulsivos (como las fases de crecimiento del monstruo epónimo de la película *Alien* [1979] de Ridley Scott), sino también la visibilidad de dichas contradicciones desde el escenario al escenario histórico, o en otras palabras, la capacidad de cada uno de ser nombrado, ser tematizado y ser representado, no sólo de modos epistemológicos, en función de análisis sociales o económicos, sino también de formas dramáticas o estéticas que, junto con las plataformas políticas y los lemas tan estrechamente relacionados con ellas, son capaces de captar la imaginación y hablar a grupos sociales más amplios. Y como en el propio caso del alienígena, es concebible que cada momento de la representación parezca radicalmente diferente de sus predecesores: así, los dilemas de la industrialización ya no parecen tener mucho en común con la miseria causada por los cercados [*enclousers*], salvo como fuente de inmenso sufrimiento colectivo.

Pero para alcanzar la representabilidad, el momento social o histórico debe de algún modo ofrecerse a sí mismo como una situación, permitir ser interpretado desde el punto de vista de causas y efectos, o de problemas y soluciones, de preguntas y respuestas. Debe haber alcanzado un nivel de complejidad formal que parezca traer a primer plano un mal fundamental, y que tiente al teórico social a producir una visión general organizada en torno a un tema específico. La totalidad social siempre es irrepresentable, incluso en el caso de los grupos de personas numéricamente más limitados, pero a veces es posible trazarla y puede permitir que se construya un modelo a pequeña escala sobre el cual interpretar con mayor claridad las tendencias fundamentales y las vías de huida. En otros momentos, este procedimiento de representación es imposible, y las personas afrontan la historia y la totalidad social como un caos confuso, cuyas fuerzas son indiscernibles.

Para bien o para mal, este segundo tipo de precondición utópica –lo material– parecería distinguirse del primero –la vocación– como el objeto del sujeto, como la realidad social de la percepción individual. Pero la oposición tradicional es poco más que una conveniencia, y estamos más interesados por la misteriosa interacción de ambas en los textos utópicos en los que de hecho se vuelven inextricables. Separarlas supone inevitablemente un proceso metafórico, incluso en disciplinas objetivas como la sociología. Por lo tanto, si en un primer momento he caracterizado la relación de los utópicos con su situación social como una materia prima, podemos ahora preguntar qué tipos de componentes básicos proporciona el momento histórico. Leyes, trabajo, matrimonio, organización industrial e institucional, comercio e intercambio, incluso materias primas subjetivas tales como las formaciones caracterológicas, los hábitos de la práctica, los talentos, las actitudes de los sexos. Todos se convierten, en un punto u otro de la historia de las utopías, en grano para el molino utópico y sustancias a partir de las cuales modelar la construcción utópica.

Pero también hemos evocado una especie de taller utópico como el del inventor, un espacio garaje en el que se puede arreglar y reconstruir todo tipo de maquinaria. Sigamos ahora por un momento esta metaforización espacial, que ha sido elaborada con más complejidad en la denominada teoría de sistemas de Niklas Luhmann, con su concepto de la «diferenciación» como dinámica fundamental. Así, una metafísica inspirada en Luhmann plantearía una especie de sustancia indiferenciada que empieza internamente a diferenciarse en otros tantos «sistemas» semiautónomos, relacionados pero distintos[7]. Podemos pensar en estos sistemas como queramos: la aguda identificación kantiana de los claustros de profesores universitarios con la tradición más antigua de las facultades mentales ofrece un buen punto de partida aleatorio, porque proyecta una comparación entre la creciente diferenciación de los diversos cuerpos de las disciplinas académicas especializadas y la separación de cada una de las demás «partes» de la psique, como la cognición o la voluntad. Que éstas sean diferenciaciones continuas y cada vez más complejas es cuestión de la historia empírica: de las disciplinas tradicionales empiezan a escindirse otras nuevas, como la sociología o la psicología, o en nuestro tiempo, la biología molecular, mientras que la literatura moderna testifica la aparición de todo tipo de nuevas funciones psíquicas que no estaban registradas en los géneros literarios tradicionales. Pero ahora, la yuxtaposición de estos dos campos en evolución (las disciplinas académicas, la psique) nos recuerda la multiplicidad de campos similares contenidos en la totalidad (o «sistema») social: clases sociales, por ejemplo, que después se diferencian en toda una serie de estratos, especializaciones profesionales y demás; o actividades productivas que se multiplican a medida que el propio sector se refina en procedimientos tecnológicos y científicos cada vez más variados; mientras que los productos así producidos (y la demanda de dichos productos) se multiplican prácticamente sin límites. Mientras tanto, el propio sistema político escinde a los juristas, que se convierten en una profesión separada y regida por un campo de conocimiento específico por derecho propio, de sus administradores y burócratas, autoridades electivas, empleados provinciales, municipales y estatales, junto con las multiplicaciones del Estado del bienestar, la aparición de trabajadores sociales, y las diversas ramas de la medicina pública así como la investigación científica, y así sucesivamente. Luhmann define la modernidad por la aparición de este fenómeno; la posmodernidad, por lo tanto, podría considerarse la saturación dialéctica en la que los subsistemas hasta entonces semiautónomos de estos diversos niveles sociales amenazan con volverse autónomos *tout court*, y con generar una imagen ideológica de la complejidad, entendida como multiplicidad dispersa y fisión infinita, muy distinta de la progresiva aportada por la fase anterior de la modernidad.

---

[7] Véase, por ejemplo, Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, Nueva York, 1982.

¿Qué puede ofrecer esta interesante imagen de la diferenciación social a una teoría de la producción utópica? Creo que podemos empezar proponiendo que el espacio utópico es un enclave imaginario dentro del espacio social real, en otras palabras, que la misma posibilidad del espacio utópico es en sí resultado de la diferenciación espacial y social. Pero se trata de un subproducto aberrante, y su posibilidad depende de la formación momentánea de una especie de remolino o un remanso independiente dentro del proceso general de diferenciación, y su impulso de avance en apariencia irreversible.

Este bolsillo de estabilidad dentro del fermento y de las precipitadas fuerzas de cambio social puede considerarse una especie de enclave dentro del cual puede operar la fantasía utópica[8]. Se trata, por lo tanto, de una figura útil para combinar los rasgos hasta ahora contradictorios de la relación entre la utopía y la realidad social: por un lado, su propia existencia o aparición registra ciertamente la agitación de los diversos «periodos de transición» dentro de los cuales se han compuesto la mayoría de las utopías (el propio término «de transición» transmite esta sensación de impulso); mientras que, por otro lado, sugiere la distancia entre la utopía y la política práctica, sobre la base de una zona de la totalidad social que parece eterna e inmutable, incluso dentro de este fermento social que hemos atribuido a la propia época. La corte, por ejemplo, ofrece la metáfora de un espacio cerrado y situado fuera de lo social, un espacio desde el que el poder emana distante pero que en sí no se puede considerar modificable excepto en aquellos raros momentos en los que la política revolucionaria agita todo el edificio. Para las primeras utopías, por lo tanto, la metáfora de la corte como enclave ahistórico dentro de un bullicioso movimiento de laicización y desarrollo nacional y comercial, ofrece una especie de espacio mental en el que se puede imaginar todo un sistema radicalmente distinto. Pero está claro que este espacio enclave no es más que una pausa en un impulso integral de diferenciación que lo barrerá todo unas décadas después (o como mínimo lo reorganizará y lo sumergirá en la sociedad laica y en el espacio social). Los utópicos, sin embargo, reflejan esta ceguera todavía no revolucionaria como modificaciones posibles del sistema de poder; y esta ceguera es su fuerza, en la medida en que permite que su imaginación salte el momento de revolución propiamente dicho y plantee una sociedad «posrevolucionaria» radicalmente distinta.

Mientras tanto, para identificar dicho enclave, la afición dieciochesca a redactar nuevas constituciones –algo que se puede observar gráficamente en el instructivo contexto de la producción fantástica más general (y diferenciada) de Jean-Jacques

---

[8] Juego en otras partes con figuras de Lacan («extimidad») y Derrida («encriptación»). Véase mi artículo «La política de la utopía», *New Left Review* [edición española] 25, marzo-abril (2004), p. 37; el artículo es una especie de esbozo inicial y tentativo de posturas más plenamente desarrolladas en este libro, que constituye el último volumen de la serie *The Poetics of Social Forms*.

Rousseau– ilustra de otro modo el sentido de la diferenciación entre el poder administrativo y burocrático por una parte y la vida social en general por otra, y las posibilidades que este enclave diferenciado abre a la reconstrucción utópica, hasta que en el siglo XIX se expande de repente para convertirse en la sociedad en sí y ya no está disponible para la especulación utópica, habiéndose vuelto difuso y de hecho prácticamente contiguo a la propia sociedad industrial. La de Saint-Simon tal vez sea la última visión utópica de reorganización burocrática hasta que llegamos a las actividades constitucionales del Marte de Kim Stanley Robinson, que refleja la aparición de nuevas burocracias transnacionales en una especie de Naciones Unidas galáctica y sistemas empresariales multiplanetarios.

Tales enclaves parecen un cuerpo ajeno dentro de lo social: en ellos, el proceso de diferenciación se ha detenido momentáneamente, de modo que se mantienen como si estuviesen momentáneamente fuera del alcance de lo social y atestiguasen la impotencia política de este último, al mismo tiempo que ofrecen un espacio en el que puedan elaborarse y seguir experimentándose las imágenes de lo social.

Por lo tanto, a pesar de la conmoción comercial del Londres de Moro, la forma dineraria sigue estando relativamente aislada y siendo esporádica en el mundo agrícola que la rodea (los cercados serán el paso esencial que abran este mundo más antiguo al trabajo asalariado). Podemos así plantear que la forma dineraria conduce a una especie de existencia de enclave dentro del momento histórico de Moro, proponiendo por lo tanto una metáfora cognada de la que Marx usa más a menudo acerca de la función internacional del dinero en un periodo anterior: «las naciones comerciantes, propiamente dichas, sólo existen en los intersticios del mundo antiguo, como los dioses de Epicuro en los *intermundia*, o los judíos en los poros de la sociedad polaca»[9]. También a este respecto, en este momento en gran medida medieval de la «modernidad inicial», el dinero y el comercio debieron de seguir siendo episódicos, personificados en la ostentación decorativa del oro por una parte, o el entusiasmo de las grandes ferias por otra. Pero este carácter de enclave es precisamente el que permite a Moro fantasear con la eliminación del dinero de la vida social en la nueva visión utópica. Es una ausencia que se volverá impensable cuando el uso del dinero esté generalizado en todas las secciones de las economías «modernas», en cuyo punto la especulación utópica adoptará la forma de diversas sustituciones –sello, certificados de trabajo, vuelta a la plata, y demás– ninguna de las cuales ofrece posibilidades utópicas muy convincentes. Pero la paradoja que la fantasía de Moro nos permite percibir es el modo en el que este enclave monetario, y este extraño cuerpo ajeno en el que se presentan momentáneamente el dinero y el oro, puede fantasearse como la raíz de todos los males y la

[9] K. Marx, *Capital*, volumen 1, Londres, 1976, p. 172 [ed. cast.: *El capital*, Madrid, Akal, 2000].

fuente de todas las enfermedades sociales, y al mismo tiempo como algo que es posible eliminar por completo de la nueva formación social utópica. El enclave irradia un poder siniestro, pero al mismo tiempo es un poder susceptible de ser eclipsado sin trazas, precisamente porque está confinado a un espacio limitado.

En Campanella, casi contemporáneo de Moro, la condición de enclave desempeña una función un tanto distinta: gracias a que es un enclave dentro de una sociedad en general más diferenciada y complicada, el monasterio puede generalizarse hacia fuera y servir de modelo utópico para la simplificación y la disciplina social. La ironía del éxito de la utopía contrarrevolucionaria entre los protestantes se explica por la observación de Weber: la eliminación protestante de los monasterios convirtió el mundo entero en un inmenso monasterio en el que, como señala Sebastian Franck, «cada cristiano tenía que ser monje toda su vida»[10].

Una inversión similar se produce en Bacon, donde la aparición a modo de enclave de la ciencia laica y sus episódicas redes transnacionales, presagiando la fundación de la Royal Society, determina la fantasía de todo un mundo organizado de acuerdo con los nuevos principios de la investigación.

Ambos modelos, que despliegan ideologías de las nuevas y las viejas formas de lo intelectual, siguen siendo atractivos para los intelectuales en diversas versiones modernas, al entenderse que el intelectual es el morador primordial de dichos espacios enclave. Esto es algo que los marcianos de Kim Stanley Robinson llegan a comprender, a medida que su entorno social se va agrandando y diferenciando:

> Cuando llegamos, y hasta veinte años después de nuestra llegada, Marte era como la Antártida pero aún más puro. Estábamos fuera del mundo, ni siquiera poseíamos cosas; algunas ropas, un atril ¡y eso era todo! […]. Esta disposición semeja el modo de vida prehistórico, y por lo tanto nos parece bien, porque nuestros cerebros lo reconocen por haberlo practicado durante tres millones de años. En esencia nuestros cerebros se adaptaron a su actual configuración como respuesta a las realidades de esa vida. Y como resultado las personas se vuelven *firmemente apegadas* a ese tipo de vida, cuando tienen la oportunidad de vivirla. Te permite concentrar la atención en el trabajo real, que significa todo lo que se hace para permanecer vivo, o hacer cosas, o satisfacer la curiosidad, o jugar. Eso es la utopía, John, en especial para los primitivos y los científicos, es decir, todos. En consecuencia una estación de investigación científica es, de hecho, un pequeño modelo de utopía prehistórica, forjada con la economía monetaria internacional por primates inteligentes que quieren vivir bien[11].

---

[10] Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Nueva York, 1958, p. 121 [ed. cast.: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2006].

[11] Kim Stanley Robinson, *Red Mars*, Nueva York, 1993, pp. 309-310 [ed. cast.: *Marte Rojo*, Barcelona, Minotauro, 1996]; citado del interesante libro de Damien Broderick, *Reading by Starlight*, Lon-

La ausencia de dinero –principio fundamental de Moro– es la condición previa para esta utopía de enclave, pero ya no constituye su foco temático; mientras que la defensa instintiva –podríamos incluso decir sociobiológica– de la utopía como vida premonetaria recuerda el comentario de Freud sobre la ausencia de dinero en el inconsciente (o incluso la calificación que Habermas da al dinero de «ruido» en un sistema esencialmente comunicativo)[12].

La nota antropológica también nos recuerda la siguiente evolución de la forma utópica permitida por la exploración geográfica y los relatos de viajes resultantes, que combinan el materialismo filosófico para producir una experiencia nueva y geográfica del enclave, en la que la nueva información sobre las sociedades tribales y su dignidad prácticamente utópica se unen al determinismo climatológico de Montesquieu. La narrativa de viajes exóticos, junto con las fantasías cuasi utópicas de Rousseau sobre espacios cerrados como Polonia o Córcega[13], se desarrolla en varias ideologías postutópicas influyentes, más directamente en el primitivismo recuperado por Lévi-Strauss y el renovado estudio del comunismo primitivo o de la sociedad tribal[14],

---

dres, 1995, pp. 107-108, que en muchos aspectos se entrecruza con el tema del que yo me ocupo aquí y que ha aclarado mi decisión de limitar mi análisis de la ciencia ficción a sus funciones utópicas. La obra de Broderick reproduce de hecho, en un nivel de energía e inteligencia muy elevado, el objetivo habitual de la estética tradicional, a saber, el de identificar la especificidad de lo estético como tal. En otras palabras, para la literatura ordinaria, diferenciar la ficción de otros discursos; o, en el caso de la ciencia ficción, diferenciar sus frases narrativas y el contenido de dichas frases, no sólo del realismo, sino también de lo fantástico literario o lo «maravilloso» así como de la fantasía, el terror y otras formas paraliterarias. En mi opinión, ésta no es una línea de investigación muy interesante o productiva a largo plazo, aunque ciertamente ofrece muchas explicaciones útiles o asombrosas durante el proceso. De hecho, la esterilidad del enfoque documenta los límites estructurales de la filosofía estética como tal y confirma su obsolescencia. (Me inclino a hacer una excepción con el estudio de la especificidad del lenguaje poético.) Pero, en la medida en que yo puedo juzgarlo, todos los enfoques generales de la ciencia ficción como modo se encuentran desastrosamente desviados en estos canales, de los cuales sólo la coyuntura histórica o el impulso utópico parecen rescatarlos. Pero se puede encontrar un enfoque marxiano de toda la tradición de la ciencia ficción en Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction,* Hanover, 2000.

12 Véase la consideración de Habermas de que el dinero está «libre de normas» dentro del sistema: *The Theory of Communicative Action,* Boston, 1984, volumen II, pp. 171-172, 264-265 y 343-346 [ed. cast.: *Teoría de la acción comunicativa,* Madrid, Taurus, 1999]. Respecto a la idea freudiana de que el inconsciente no tiene concepto alguno del dinero, véase Norman O. Brown, *Life Against Death,* Middletown, 1970 [ed. cast.: *Eros y Tanatos: el sentido psicoanalítico de la historia,* Barcelona, Santa & Cole, 2007].

13 Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres,* volumen III, París, 1964: «Project de constitution pour la Corse» [1765], y «Considérations sur le gouvernement de la Pologne» [1770-1771].

14 Característicos son los libros de Marshall Sahlins, *Stone Age Economics,* Chicago, 1972 [ed. cast.: *Economía de la edad de piedra,* Madrid, Akal, 1983]; y Colin Turnbull, *The Forest People,* Nueva York, 1961 [ed. cast.: *Los pigmeos: el pueblo de la selva,* Buenos Aires, Javier Vergara, 1984].

así como más indirectamente en los cierres del nacionalismo por una parte, que en buena medida sirve de vehículo a una secesión geográfica especificada a modo de unidad racial; y por otra en la ecología, que resurge del cierre del propio planeta.

Pero con la era burguesa y Fourier empieza a aparecer algo nuevo: ese ámbito de la subjetividad que Rousseu aún mantenía separado de sus fantasías políticas sobre la virtud plutarquiana, una construcción verdaderamente nueva del sujeto o de la psique que la posterior disciplina de la psicología intentará colonizar y sobre la que el psicoanálisis freudiano establecerá su cabeza de puente. Es característico de esta producción del nuevo individualismo y sus subjetividades que estas últimas se consideren ahora incomparables con las secas, y en apariencia más objetivas, cuestiones de la construcción social y del gobierno utópico. El asombroso número de permutaciones utópicas constituye las últimas soluciones valientes a esta incompatibilidad incipiente, mientras que la objetividad y la subjetividad se reconcilian en diferentes tareas objetivas que se corresponden con la nueva multiplicidad de las pasiones subjetivas, y son organizadas por los valores feministas y anticapitalistas.

Después de la gran síntesis de Fourier (que se ha comparado a las complejidades de la dialéctica hegeliana)[15], este nuevo enclave psíquico que es la subjetividad burguesa o moderna se analizará en esencia en ese codicilo separado denominado la revolución cultural. Chernishevski es el gran predecesor de esta revolución paralela, y al mismo tiempo suscita todas las cuestiones feministas y de género que dominan las utopías contemporáneas, mientras que deriva su revolución económica cooperativa de las industrias de aldea específicamente identificadas como trabajo para mujeres, a saber, los talleres textiles de Vera Petrovna.

En su mayor parte, sin embargo, la aparición de un nuevo orden industrial reconfirma esa fundamental diferenciación moderna entre lo subjetivo y lo objetivo, y el paradigmático éxito de Bellamy se debe a la forma utópica con la que saluda y «resuelve» el problema de la industria y la tecnología[16], mientras que la contrade-

---

[15] «Fourier […] usa el método dialéctico del mismo modo magistral que su contemporáneo, Hegel» (F. Engels, *Anti-Dühring*, Moscú, 1977, p. 315); véase también mi ensayo sobre Fourier, artículo I de la Segunda parte de este libro.

[16] Edward Bellamy, *Looking Backward,* Nueva York, 1986, p. 69 [ed. cast.: *El año 2000: una mirada retrospectiva,* Barcelona, Abraxas, 2000]:

«La organización nacional del trabajo bajo una dirección fue la solución completa a lo que, en vuestro tiempo y bajo vuestro sistema, se consideraba con razón el problema irresoluble del trabajo. Cuando la nación se convirtió en el único empleador, todos los ciudadanos, en virtud de su ciudadanía, se convirtieron en empleados que debían distribuirse de acuerdo con las necesidades de la industria».

«Es decir» sugerí yo «simplemente habéis aplicado el principio del servicio militar universal, tal y como se entendía en nuestro tiempo, a la cuestión del trabajo».

claración de Morris, en la distante estela de los luditas[17], sigue siendo reactiva en su intento de rescatar al trabajo no alienado de la sequedad del trabajo fabril (un trabajo que sin embargo refleja y expresa en un registro diferente la nueva autonomía del arte también generada por las diferenciaciones de lo moderno).

En este punto surge otro enclave potencialmente utópico: el espacio y el urbanismo, por ejemplo, en los que aparece la utopía de la ciudad jardín[18], y en la siguiente generación la de la Bauhaus y un tipo muy distinto de arquitectura moderna revolucionaria. Al contrario que Morris, estos esfuerzos muestran la renovada influencia del concepto de secesión utópica: las diversas cooperativas anarquistas, por ejemplo, y las comunas rurales que las siguieron mucho después en la década de 1960, se basan todas en la idea del cierre utópico que la utopía ya suburbana de Skinner quizá no expresa de manera suficientemente programática. La industrialización aumenta enormemente la riqueza de las naciones (el denominado intelecto general de Marx expandido por todo el orden social)[19], pero en el periodo moderno no se siente que haya colonizado tan completamente el espacio social como para cerrar todas las escapatorias y hacer imposible una retirada de tipo enclave. De hecho, es precisamente el cierre de las escapatorias (y la llegada de la perspectiva de un mercado mundial concreto) lo que ahora se denomina posmodernidad (o globalización) y augura el fin de este tipo de fantasía utópica.

Al mismo tiempo, ya empieza a reaparecer en la era moderna una especie de desdiferenciación que se registra en la combinación, a partir de Bellamy, de utopía y socialismo. Hemos indicado, de hecho, que el inicial texto utópico de Moro –la abolición del dinero y de la propiedad– recorre la tradición utópica como una especie de hilo rojo, ya resueltamente afirmado en la superficie, o ya tácitamente presupuesto en formas o apariencias más leves. (De hecho, en nuestro programa se encuentra, como es obvio, un análisis más atento del texto de Moro que se emprenderá en el próximo capítulo.)

Pero la confluencia del socialismo y de la forma utópica presenta obviamente algunos problemas para la autonomía de ésta, pareciendo relegarla al carácter secun-

---

[17] Véase el ilustrativo libro de Kirkpatrick Sale, *Rebels against the Future,* Massachusetts, 1995; y se puede hallar una crítica más general a la idea de «espontaneidad» campesina y a los levantamientos supuestamente espontáneos y no organizados en Ranajit Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India,* Oxford, 1983.

[18] Ebenezer Howard, *Garden Cities of Tomorrow,* Cambridge, 1965.

[19] La idea planteada por Marx del «General Intellect [intelecto general]» (así llamada en inglés en su texto) se encuentra en los borradores ó *Grundrisse [1857-1861],* Londres, 1973, p. 706; fue una estimulante concepción del periodo de la Autonomía en Italia (véase el artículo de Maurzio Lazzarato en Michael Hardt y Paolo Virno [eds.], *Radical Thought in Italy,* Minnesota, 1996) y es fundamental para la tan debatida noción actual del «trabajo inmaterial» en la era cibernética.

dario de ilustración o propaganda política. Las utopías comunistas forman un subconjunto especial de este grupo, dado que reflejan el cierre y la secesión internacional de ese enclave llamado «socialismo en un solo país». Son, además, posrevolucionarias, ya parezcan expresar un imperialismo utópico de nuevos mundos por conquistar, tanto geográfica como científicamente (como en Bogdanov o Efremov), o revertir, en las pastorales del realismo socialista, a lo que hemos denominado meras expresiones del impulso utópico[20]. Hay también utopías que expresan la profunda desilusión ante el estancamiento o la desnaturalización de la utopía original de Lenin, de hecho, esa ambigua obra titulada *Nosotros* ha demostrado ser al mismo tiempo utopía y distopía[21].

Pero la historia de la aventura comunista no comparte límites con la historia del socialismo como tal, y es difícil ver cómo podrían resolverse los problemas de la sociedad industrial modernizadora sin las soluciones utópicas aportadas por el socialismo. La tercera fase del capitalismo, sin embargo, que ha dado lugar a la tecnología radicalmente distinta de la cibernética y las computadoras, parecía ahora volver obsoletos los dilemas entre industria pesada y producción de las fábricas modernas, y permitir un retorno a utopías no socialistas, tales como las del anarquismo de Nozick o las implícitas en ese romance del capital financiero que se encuentra en el *ciberpunk*. De hecho, el ciberespacio constituye un nuevo tipo de enclave, una subjetividad que es objetiva y que, como la teoría de sistemas de Luhmann, pero también

---

[20] *La estrella roja* [1908], del notable Alexander Bogdanov (1873-1928) es, por supuesto, prerrevolucionaria en el sentido técnico, mientras que *La nebulosa de Andrómeda* [1958] de I. A. Efremov (1907-1972), la salva inaugural de un retorno de la ciencia ficción utópica en la Unión Soviética después de la muerte de Stalin, abre el camino a las grandes contribuciones a la tradición por parte de los hermanos Strugatski (Arkady, 1925-1991, y Boris, 1933-), sobre quienes trata el capítulo VI. Debería señalarse, sin embargo, que durante todo el periodo soviético siguió publicándose bajo la calificación de literatura infantil una larga tradición de ciencia ficción rusa al estilo Verne. Respecto al extraño caso del *Chevengur* (1928-1929) de Platonov, véase mi libro *The Seeds of Time*, Nueva York, 1994, pp. 73-128 [ed. cast.: *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000]; y respecto a la escena rusa contemporánea, léase ante todo el libro de Viktor Pelevin, *Homo Zapiens*, Nueva York, 1999 [ed. cast.: *Homo zapiens*, Barcelona, Mondadori, 2003], y véase el capítulo VI, nota 8 de este libro.

[21] La ambigüedad estructural del *Nosotros* de Zamiatin ha sido resaltada en dos obras fundamentales de la teoría literaria utópica (así como Gary Saul Morson, véase el capítulo VI). En *Metamorfosis de la ciencia ficción*, Mexico, FCE, 1984, Darko Suvin se pronuncia en contra de que se considere a *Nosotros* antiutópica, considerándola por el contrario una intersección entre dos tendencias dentro de una tradición utópica: «la derrota en la novela *Nosotros* no es una derrota de la novela en sí, sino un exasperado golpe para mover al lector a pensar y actuar. Es un documento de un agudo choque entre la utopía "fría" y la "caliente"; un juicio sobre Campanella o Bacon dado por Rabelais o Shelley» p. 259. Phillip E. Wegner, *Imaginary Communities*, California, 2002, traza elaboradamente esta postura mediante una demostración del «juego de los mundos posibles» dentro del texto polifónico de Zamiatin.

como el estructuralismo y el postestructuralismo que la precedieron, suprime el «sujeto centrado» y prolifera de modos nuevos y postindividualistas. Dichos modos, sin embargo, sólo pueden ser colectivos (si bien de formas también nuevas e irreconocibles), e intentaremos, en el último capítulo, redeterminar la función política vital que la utopía aún debe desempeñar hoy.

III Moro: la ventana genérica

I

¿Es posible inventar un modo de leer la *Utopía* [1516] de Moro de manera que podamos recuperar parte del escándalo y la frescura que su latín nuevo y elegante tuvo para los primeros lectores europeos? No son los componentes, sin embargo, ni sus modos individuales, sino por el contrario la desacostumbrada combinación de connotaciones hasta entonces no relacionadas, lo que compone este *hapax legomenon* genérico; y un tipo de sintaxis que podría de ordinario decir que el «humanismo» se encuentra extrañamente transformado como parte de un mensaje complejo que en sí mismo es una especie de «único en su especie» semántico.

Incluso desde el comienzo, sin embargo, debemos tomar una decisión que nos enfrentará con dos interpretaciones específicas, en la medida en que se sabe que el Libro Segundo, la parte propiamente utópica del texto, se escribió primero. ¿Debemos entonces reincorporar este conocimiento filológico y tratar el Libro Primero como una especie de ocurrencia tardía o una cauta y políticamente prudente (aunque también osada) recontextualización del relato de la propia isla, la cual se distancia cuidadosamente de los entusiasmos de Hitlodeo y rehuye todas las apuestas? ¿O deberíamos permitir que el orden siga dictando un dinamismo evolutivo en el que la visión utópica emerge dialécticamente de las propias contradicciones tanto de la Primera parte como del presente histórico? Esta segunda lectura alternativa, y la decisión interpretativa que exige (tomarse en serio la visión de Moro), queda reducida y caricaturizada por la postura revisionista y antiutópica (que siempre parece resurgir en periodos de estancamiento político) de acuerdo a la cual la «utopía» es en realidad, después de todo, un *jeu d'esprit*, y los nombres absurdos (Hitlodeo

= Nonsenso, etc.)[1] están pensados para que se tomen satíricamente. El mejor método siempre es convertir dicho problema en una solución por derecho propio, y hacer de esta alternancia objetiva e incompatible un fenómeno interpretativo en un (meta) nivel más elevado[2]. Aquí lectura e interpretación confrontan hasta el extremo el binario ético fundamental, y se les pide al mismo tiempo que tomen postura respecto a esa pregunta ideológica por excelencia, que es también la cuestión política fundamental, a saber, si las utopías son positivas o negativas, buenas o malas.

Pero esto no debe preguntarse al principio sino al final del todo, y las señales interpretativas iniciales, aquellas que hacen girar la rueda hermenéutica en un nivel exterior de lectura y descifrado, serán las genéricas. Presumiblemente el género rige la interpretación de los detalles narrativos y figurativos situados dentro de su marco, y en el texto de Moro ofrece además una alternativa relativamente austera y global entre dos posibilidades. Pero no son, pienso, las propuestas arriba entre la utopía tomada en serio como proyecto social y político, y el pensamiento utópico ridiculizado y entendido como sueño que nunca se cumple. Y esa oposición tampoco se corresponde con la gran propuesta dialéctica planteada por Robert C. Elliott de que, en cuanto género, la utopía es lo opuesto a la sátira propiamente dicha, y el trastocamiento estructural de ésta[3]. Porque lo que Elliott entendía por sátira no era el rechazo antipolítico a programas utópicos no realistas e imaginarios, tales como la abolición del dinero y de la propiedad privada, sino por el contrario el ataque apasionado y profético contra las condiciones del momento y contra la crueldad y la estupidez de los seres humanos en el mundo caído del aquí y el ahora. Dicho de este modo, podemos ver que la alternancia genérica de Elliott se corresponde básicamente con la oposición entre los dos libros de la propia *Utopía*[4], y de ahí se deduce que la interpretación genérica del texto en su totalidad dependerá mucho de qué parte consideremos que va primero y ofrece la clave hermenéutica fundamental. Así, si postulamos la prioridad del Libro Primero, querremos poner en primer plano la sátira y su estructura genérica; si damos prioridad al Libro Segundo (y en la

---

[1] Véase la traducción al inglés que Paul Turner hace de la *Utopía* de Tomás Moro, Londres, 1965, p. 8. Esa visión de la utopía como *jeu d'esprit* (Moro era un gran bromista, nos cuenta Erasmo) la expresa clásicamente C. S. Lewis en *English Literature in the Sixteenth Century,* Oxford, 1954, pp. 167-171.

[2] A esto se refería Adorno, creo, con la «Segunda reflexión» incluida en *Aesthetic Theory,* Minnesota, 1997, traducido por R. Hullot-Kentor, pp. 26-27 [ed. cast.: *Teoría estética,* Madrid, Akal, 2004]; o, en su medida, lo que yo denomino metacomentario en el artículo de ese nombre incluido en mi libro *The Ideologies of Theory,* Minnesota, 1988.

[3] Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia,* Chicago, 1970, capítulo 1.

[4] El estudio definitivo sobre la relación entre el Libro Primero y el Libro Segundo (éste, de acuerdo con todos los indicios, se escribió *antes* que aquél) es el libro de J. H. Hexter, *More's Utopia: the Biography of an Idea,* Princeton, 1952.

medida en que la utopía como género no existe aún) será el relato de viajes el que establezca el programa genérico.

II

Independientemente de todo lo demás, el relato de viajes marca la utopía como irredimiblemente otra, y por lo tanto formal o prácticamente imposible de realizar por definición. Refuerza así el secesionismo constitutivo de la utopía, una retirada o un «desligamiento» del mundo empírico e histórico que, desde Moro a la *Ecotopia* de Ernest Callenbach, problematiza su valor como modelo planetario (si no universal) y redirige incómodamente la mirada lectora a esa precisa cuestión de su inauguración política práctica, que la forma prometía en un principio evitar. (Estas contradicciones se modifican claramente cuando la utopía se ambienta en un futuro temporal y no en una distancia geográfica, pero después de todo el espacio se encuentra hoy de nuevo en la agenda posmoderna). Pero la política utópica tiene lugar dentro de esta separación entre la isla de Utopo, recientemente creada, y sus vecinos no utópicos; y esta separación es el punto en el que el utopismo de Moro empieza a parecer indistinguible de la práctica de Maquiavelo (cuya codificación, como ya se ha señalado, es prácticamente contemporánea del texto de Moro).

Como ocurre con la construcción imaginaria de la Quimera, sin embargo, incluso un no lugar debe reunirse a partir de representaciones ya existentes. De hecho, el acto de combinación y las materias primas así combinadas deben constituir el mensaje ideológico. No podemos intentar leer el Libro Segundo como un relato de viajes genérico sin hacer el esfuerzo de ver el lugar y percibir ese exotismo que específicamente ofrece. Yo mismo pienso en las figuras de Dante o Giotto, estatuario realista pero carente del detalle técnico y de la compleja verosimilitud de la perspectiva en el Renacimiento: formas cubiertas, cuyos trajes y pliegues marcan una relación conceptual con el mundo clásico, mientras que sus sobretonos monjiles conservan connotaciones del medioevo y del catolicismo. Pero los utópicos tendrán que conocer estos parecidos de familia por lo que vean de su visitante Hitlodeo, que trae con él tanto a los griegos clásicos como los evangelios cristianos. Confirman el parecido de familia al reconocer el cristianismo como su rasgo distintivo, y también mediante la revelación de que de hecho descienden de griegos naufragados muchas generaciones atrás. Pero si esta isla no tiene nada del exotismo empírico del México de Cortés, o de la China y el Japón a los que Colón intentó una y otra vez navegar, se encuentra, no obstante, situada en el Pacífico, entre Ceilán y América, y merece al menos cierto cociente de apropiada asociación con el Nuevo Mundo. De hecho, como Arthur Morgan señala con cierto detalle, sugiere una identificación distante con el Imperio inca, cuyo sistema social «comunista» no ha de-

jado de fascinar a Occidente hasta nuestro tiempo (como cuando Godelier lo reclasifica bajo la categoría del modo de producción asiático considerado por Marx)[5].

Y tampoco debemos omitir a este respecto una última asociación cultural: porque a pesar de las feroces condenas posteriores de Lutero, no puede sino transpirar del texto del amigo de Erasmo parte del espíritu de lo que sólo más tarde se llamará protestantismo, una ligera simpatía con la Reforma, fácilmente reprobada por los peligros políticos muy reales y (al menos en el caso de Moro) abierta a otras incursiones del inconsciente, en especial de naturaleza sexual (parece haber abandonado toda relación sexual a una edad relativamente temprana, y haber llevado cilicio el resto de su vida). Pero este aroma a protestantismo, aunque registrado en algunos detalles prácticos (los sacerdotes se casan, por ejemplo), debe entenderse más bien en el sentido cultural, como retorno a ese espíritu del cristianismo primitivo que también supone un descubrimiento y un nuevo entusiasmo intelectual (muy parecido a ese humanismo con el que al principio se relaciona íntimamente).

Grecia, lo medieval, los incas, el protestantismo; éstos son los cuatro elementos cruciales del texto utópico de Moro, las cuatro materias primas de su representación. *Utopía* es una síntesis de estos cuatro códigos o lenguajes representativos, estos cuatro ideologemas, pero sólo con la condición de que se entienda que no vuelven a plegarse en el libro sin dejar rastro, sino que conservan las disonancias entre sus distintos orígenes e identidades, revelando el constante esfuerzo de un proceso que, para empezar, intenta combinarlos sin eliminar todos los vestigios de lo que intenta unificar. Porque estos cuatro puntos de referencia incluyen superestructura y base, es decir, pasiones y movimientos intelectuales contemporáneos, o incluso modernos, junto con instituciones sociales del pasado que apenas sobreviven. Su combinación es un completo programa político y distingue implícitamente a esos espacios sociales todavía existentes en los que podrían encarnarse los nuevos valores ideológicos.

Así, Grecia significa claramente el humanismo y el entusiasmo conceptual despertado por el redescubrimiento de las posibilidades lingüísticas de las lenguas clásicas; representa una perspectiva única en la que el lenguaje y el pensamiento son de nuevo durante un largo momento inseparables, en el que la riqueza filosófica de los textos antiguos se considera unida a la riqueza estilística y sintáctica de las lenguas culturales de la Antigüedad. Norbert Elias ha observado que esta extraordinaria revitalización es comparable nada menos que con el redescubrimiento del marxismo y los grandes textos y tradiciones dialécticos en la década de 1960[6], una exaltación que percibe un momento

[5] Arthur Morgan, *Nowhere Was Somewhere*, Chapel Hill, Carolina del Norte, 1946. Véase también la nota 19 de este capítulo.

[6] Véase Norbert Elias, «"Thomas Morus" Staastskritik», en *Utopieforschung*, editado por Wilhelm Vosskamp, Frankfurt, 1985, Volumen III, p. 114.

olvidado o reprimido del pasado como lo nuevo y subversivo, y aprende la gramática dialéctica de un Hegel o un Adorno, un Marx o un Lukács, como una lengua extranjera que posee recursos de los que carece la suya propia. El estilo del griego clásico está por lo tanto unificado con el descubrimiento de un universo conceptual alternativo (incluso la propia noción moderna de revolución del lenguaje está débilmente presente en Moro, en el tema de la lengua antigua y la moderna habladas por la población utópica)[7], y este vislumbre de la unidad fugaz entre pensamiento y sintaxis generará rápidamente la primera nueva imagen de la función del intelectual desde la visión agustiniana del sacerdocio y la aparición de las diversas órdenes. De hecho, estos nuevos intelectuales humanistas, nos dice Max Weber, reivindican su propio poder político y albergan una breve pero intensa ambición de convertirse en una nueva clase dominante, comparable a la de los mandarines chinos, igualmente centrada en los textos y preparada para asumir las funciones de una burocracia heroica[8]. Irónicamente, el propio Moro desempeña prematuramente esa función, y su trágico final ofrece al menos una metáfora del hundimiento general del proyecto político de los intelectuales humanistas (sustituidos por la más familiar y más próspera alta burguesía). Paradójicamente, aunque *Utopía* puede en ese sentido interpretarse como una especie de manifiesto de dichos intelectuales humanistas, la sociedad a la que representa no contiene ninguno, porque se supone que su realización debe augurar el final de todos esos proyectos políticos (utópicos).

Éste es, por lo tanto, el punto en el que una ideología humanista da lugar a una protestante, y en el que la descripción de las características políticas y económicas del sistema utópico (si se nos permite llamarlo así) da lugar a una explicación de la propia relación de dicho sistema con la religión (pluralista y deísta, pero que excluye el ateísmo) y de sus sacerdotes y órdenes seglares. En efecto, el protestantismo añade un tercer idioma (el hebreo) al doble arsenal del humanismo; y es crucial captar de qué modo estas recuperaciones (de los clásicos y del cristianismo primitivo) se consideran causas vanguardistas. Juntas constituyen el *Novum* del momento, es decir, una revolución conceptual e ideológica cuya innovación incluye constitutivamente en su interior la pasión y la exaltación (*«les grands âges sont révolus»*, como dice Gargantúa).

Éstos son los impulsos superestructurales de *Utopía*. Sus otras dos dimensiones corresponden por lo tanto a la imaginación de instituciones, y en particular de insti-

---

7 Acerca de las dos lenguas de *Utopía,* véase Emile Pons, «Les langues imaginaires dans le voyage utopique», *Revue de littérature comparée* XIII, 1931.

8 Véase M. Weber, «Politics and Vocation», en *From Max Weber. Essays in Sociology,* editado por H. Gerth y C. Wright Mill, Oxford, 1946, p. 93 [ed. cast.: *Ensayos de sociología contemporánea,* Barcelona, Martínez Roca, 1972]. El fracaso humanista se narra de un modo un tanto diferente en Lucien Goldmann, *Le Dieu caché,* París, 1959 [ed. cast.: *El hombre y lo absoluto: el Dios oculto,* Barcelona, Península, 1985].

tuciones capaces de personificar el espíritu de los dos movimientos intelectuales (la *República* de Platón y el comunismo cristiano inicial) y de hecho de albergarlos en un espacio de posibilidad. Además, el segundo conjunto de opciones tiene la ventaja de ofrecer un imperio mundial ya existente y plenamente realizado, por una parte, y una estructura de enclave por otra, que pueden persistir localmente dentro de un espacio social de tipo completamente distinto.

Estoy tentado de ver el modelo inca como un modo de incorporar lo económico a la visión de Moro, pero también como estrategia para eliminar el problema político de la persistencia del gobernante y del centro de poder dentro de una república supuestamente igualitaria (se recordará que algunas de las interpretaciones más convincentes incluidas en el clásico de Louis Marin, *Utopiques,* giraban precisamente en torno al deslizamiento cartográfico entre los mercados y los centros administrativos)[9].

En cuanto a lo que yo he denominado el elemento medieval, sin embargo, debe entenderse como una institución social exclusivamente europea, a saber, el monasterio propiamente dicho. Las experiencias juveniles de Moro en un monasterio documentan su admiración por esta institución, sobre la que Weber decía que a comienzos de la Edad Media sus diferentes formas constituyeron enclaves dentro de los cuales se desarrolló la racionalidad, aislada de la sociedad agrícola circundante (piénsese, por ejemplo, en la racionalización del tiempo con el fin de organizar el trabajo y la oración por igual, y también la del espacio, en el modo en el que se construían los edificios y se disponían las plantaciones)[10]. Bien pudiera ser que la eliminación de los monasterios y el pillaje de sus tesoros colectivos por parte de Enrique VIII generase la negativa suprema de Moro en mucha mayor medida que cuestiones abstractas de creencia o de autoridad papal. En cualquier caso, a menudo se ha señalado el parentesco de la estructura utópica con el monasterio, y los grandes experimentos utópicos de los jesuitas en el Paraguay del siglo XVIII aparecen como una confirmación tardía de este espíritu común (cuando no estaban de hecho inspirados por el ejemplo de su predecesor textual). En este sentido, puede decirse que la institución superviviente del monasterio desempeña en la imaginación de la utopía de Moro la misma función que la institución de los terrenos comunitarios tradicionales –el *mir* en Rusia, el *ejido* en México– desempeñó en el pensamiento socialista del siglo XIX (en buena medida también en el del propio Marx, como en la famosa carta a Vera Zasulich)[11]. Y tampoco carece de importancia el que ambas realidades socia-

---

[9] Louis Marin, *Utopiques,* París, 1973, capítulo 6 [ed. cast.: *Utópicas, juegos de espacios,* Madrid, Siglo XXI, 1976].

[10] Véase M. Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism,* cit., p. 118.

[11] Marx y Engels, *Selected Correspondence,* Moscú, 1975 [ed. cast.: *Correspondencia (1868-1895),* México, Siglo XXI, 1981], véase el 8 de marzo de 1881: «Por consiguiente, el análisis dado en *El capital* no pro-

les –el Imperio inca y el complejo monástico– se encontrasen en proceso de disolución total en tiempos de Moro; el primero debido a la conquista española, y el segundo a las reformas de Enrique VIII. Podemos ver, por el impacto de la globalización en nuestro propio periodo, que los procesos históricos en los que instituciones y culturas más antiguas están siendo destruidos tangiblemente ante nuestros propios ojos tienden a despertar especiales pasiones e indignaciones políticas, algo que no me parece absurdo atribuir al propio Moro (en especial a la vista de su denuncia de los cercados en el Libro Primero).

También es importante registrar un extraordinario momento interpretativo en el innovador ensayo de Christopher Kendrich sobre *Utopía,* en el que los que son los mismos cuatro puntos cardinales o dimensiones del texto (no los tematiza como tales) se reinterpretan como reajustes de cuatro tipos distintos de lo que Marx denominaba modos de producción precapitalistas. El párrafo que sigue tiene suficiente importancia como para citarlo en su totalidad:

> ¿Cuáles son los elementos supremos de la sociedad utópica? Ésta representa una combinación imaginaria de modos de producción, incluidos los aspectos principales de al menos cuatro modos distintos. En primer lugar, sus disposiciones económicas siguen parcialmente el modelo del comunismo tribal; considérese, por ejemplo, la práctica utópica de enviar partidas al campo para desempeñar tareas agrícolas durante dos años, con la «comunalización» de la labor agraria y urbana que eso supone, y considérese la relativa arbitrariedad del hogar o la familia que se obtiene en Utopía, y el consecuente predominio de una estructura de grupo cuasitribal. El encuentro con el comunismo tribal del Nuevo Mundo provocó sin duda el comunismo utópico, pero la isla de Moro –siendo un reflejo de Inglaterra– apenas toma la impronta del tribalismo del Nuevo Mundo de un modo serio. El significado implícito más importante, que podría considerarse activado por la experiencia del Nuevo Mundo, es el de la sociedad comunal germánica (y esto es especialmente obvio no tanto en la esfera económica como en la política, es decir, en el parecido del sistema de representación política utópico con el inmemorial sistema municipal inglés). Sin embargo, el comunismo utópico difícilmente puede explicarse como una versión moderni-

porciona argumentos a favor o en contra de la viabilidad de la comunidad aldeana, pero la investigación especial de este tema que he efectuado, y para la que obtuve el material de fuentes originales, me ha convencido de que esta comunidad es el fulcro de la renovación social rusa, pero para que eso pudiera funcionar de esta forma habría que eliminar primero las influencias destructivas que ahora la asaltan desde todos los extremos y después garantizar las condiciones normales para el desarrollo espontáneo». Ha habido una revitalización política del tema de los cercados y de los bienes comunales desde la globalización; véase Midnight Notes Collective, «The New Enclosures», en *Midnight Oil,* Brooklyn, 1992; y Naomi Klein, «Reclamemos los bienes comunales», *New Left Review* [edición española] 9, Noviembre-Diciembre de 2001.

zada del sistema tribal; debe también derivarse de la representación del comunismo «consumado», un modo que puede suponerse que existía en tiempos de Moro en la medida que sus relaciones sociales forman parte inherente del modo de producción feudal. La naturaleza consumada del comunismo utópico se pronuncia en rasgos tales como la insistencia en los derechos sociales que van adheridos al trabajo, el rechazo militante a cualquier forma de posesión privada, la suposición de que existe una abundancia de bienes como premisa del sistema, y demás. En tercer lugar, *Utopía* «regresa» al modo clásico de producción por su hincapié en las artesanías urbanas, por la dulce razón de la hedonista filosofía utópica, y –quizá más obviamente– por su esclavitud. En cuarto lugar, la descripción se basa principalmente en el feudalismo en su representación de la unidad familiar como principal institución social, y de la religión como fuerza de cohesión social naturalmente dominante[12].

Kendrick identifica así en el texto utópico un tipo de subestructura en la que todos los modos de producción precapitalista perviven de manera residual (en cuanto al capitalismo, Louis Marin ha detectado, como se sabe, su emergencia ausente e inminente en los huecos del mapa utópico, más notablemente en el espacio perdido del mercado)[13]. El argumento es que el feudalismo tardío constituye un periodo transitorio caótico en el que sobreviven trazas de todos estos modos, y por lo tanto en el que el imaginario político puede separar lo positivo (o «utópico» en el sentido acostumbrado de la palabra) de cada uno de ellos y combinarlo para producir una síntesis de rasgos sociales deseables. En los cuadernos preparatorios escritos en 1857 para *El capital*[14], Marx identificaba lo que parecían ser cinco modos precapistalistas específicos: comunismo primitivo o sociedad tribal; el modo asiático (más tarde vulgarizado por Wittfogel como «despotismo oriental»); el modo antiguo, es decir, la *polis* y la esclavitud en la que se basa; el modo germánico (agricultores terratenientes que se reúnen periódicamente en una asamblea o *Ding*); y el feudalismo. De hecho, parecería que Marx teorizase el modo asiático como desarrollo orgánico del comunismo primitivo, basándose en la continuidad de la producción agrícola como tal[15]. En todo caso, cualquier teoría futura sobre la reaparición periódica del texto

---

[12] Christopher Kendrick, «More's *Utopia* and Uneven Development», en *Boundary two* XIII, 2/3, invierno-primavera de 1985, p. 245. Este texto no se incluye en su importante y reciente libro, *Utopia, Carnival and Commonwealth in Renaissance England*, Toronto, 2004.

[13] Véase la nota 9 de este capítulo.

[14] K. Marx, *Grundrisse*, cit. La sección de estos cuadernos que el propio Marx tituló «Formas que preceden a la producción capitalista» se encuentra en las pp. 471-514 de la edición inglesa.

[15] Engels publicó su propia versión de los modos de producción precapitalistas en 1884, después de la muerte Marx, con el título de *El origen de la familia, de la propiedad y del Estado*, omitiendo significativamente el modo de producción asiático en su enumeración. Como es obvio, la existencia de una teoría propiamente marxista de este modo de producción no podía haberse conocido hasta la pri-

utópico (y no sólo de este inaugural de Tomás Moro) deberá tener en cuenta la propuesta planteada por Marin y Kendrick de que dichas visiones, en apariencia sustanciales, derivan de la visión «caleidoscópica» de una clase «sin proyecto ni nación»[16], es decir, sin un análisis articulado de la situación (Marin) y sin los rasgos de una estrategia política (esto bien podría caracterizar nuestras propias posiciones posteriores a la Guerra Fría y posneoliberales). En todo caso, lo productivo del texto utópico puede desde este punto de vista captarse mejor si lo consideramos como un aparato de detección para registrar las más débiles señales positivas del pasado y del futuro y para organizarlas y combinarlas, produciendo así lo que parece un cuadro figurativo. Sólo querría añadir que habrá que traducir estos elementos e impulsos a representaciones culturales e ideológicas como medio para insertarlos eficazmente en la situación actual.

Querría, por lo tanto, reinterrogar mi propia imagen de las cuatro mediaciones ideológicas de Moro y establecer su importancia para utopías posteriores y para el pensamiento utópico en general. Basta identificar dos grupos de componentes subjetivos y objetivos, de los que el primero incluye el ejemplo de especulación y exaltación conceptuales y lingüísticas junto con una visión de la purificación y la acción subjetivas del yo; y el segundo incluye instituciones planetarias y locales, ¿una estructura económica y una máquina completa de organizar y vivir el día a día?

Esquematicemos entonces estos cuatro polos como sigue, de acuerdo con el cuadrado semiótico de Greimas[17]. Primero analizaremos los impulsos gemelos del humanismo y el protestantismo como polos relacionados aunque contradictorios, por una parte el redescubrimiento del griego y, por otra, la adquisición del hebreo. Ambas posiciones y pasiones se basan por lo tanto en textos, y de hecho marcan las posibilidades históricas de los intelectuales al comienzo de la época renacentista. Su reconciliación o resolución utópica es con certeza la del propio humanismo; después de todo Erasmo, el amigo de Moro, abarcaba ambos idiomas, ambas culturas

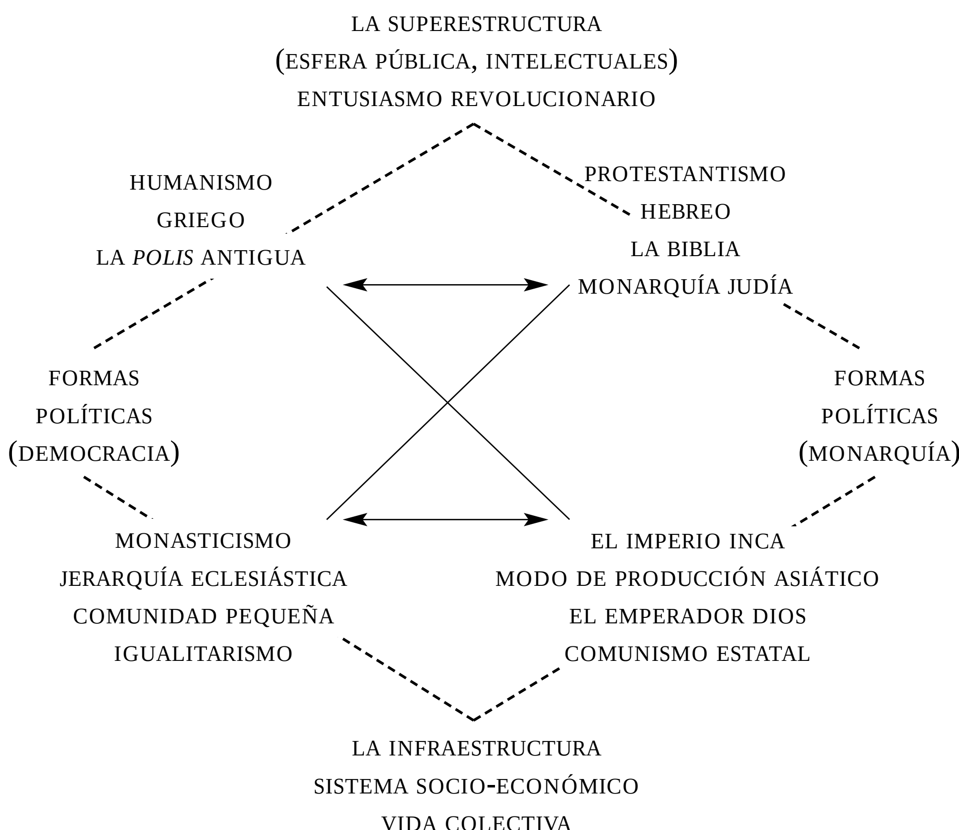
---

mera publicación de los *Grundrisse* en 1939. Desde entonces, el debate sobre el tema ha sido extenso, por no decir interminable.

[16] C. Kendrick, «More's *Utopia* and Uneven Development», cit., pp. 245-246 y ss. Y en cuanto a la relación entre la utopía y la construcción nacional, véase ahora P. Wegner, *Imaginary Communities*, cit.

[17] Esto compendia la principal tesis de las *Utópicas* de Marin, a saber, que (siguiendo la terminología del rectángulo semiótico de Greimas) el texto utópico no es una síntesis de opuestos, o lo que Greimas llama un término complejo; por el contrario, es una síntesis de sus negaciones, o en otras palabras, un término neutral. (Proporcionaré una interpretación de dicha neutralización en el capítulo XI.) En todo caso, el texto utópico no debe considerarse, en consecuencia, una visión ni una representación completa, sino una operación semiótica, un proceso de interacción entre contradicciones y contrarios que genera la ilusión de un modelo de sociedad. He analizado el libro de Marin en un artículo anterior, «Of Islands and Trenches», en *The Ideologies of Theory,* cit., volumen II, pp. 75-101.

y textos, y su mediación parecía ofrecer cierta posibilidad utópica por derecho propio, hasta que la historia y los feroces faccionalismos y las guerras religiosas de la época demostraron la fragilidad de este logro (y determinaron una singular prudencia en la conducta del propio erudito). Pero yo creo que el análisis weberiano nos da una versión más asombrosa de estas contradicciones y de las síntesis que fueron imposibles de resolver y *aufgehoben*. Porque toda esta dimensión de nuestro cuadrado semiótico es la de las superestructuras, de las misiones y las vocaciones intelectuales del emergente intelectual laico, aunque podría describirse mejor incluso desde el punto de vista de la naciente esfera pública. Es esa esfera pública la que no consigue nacer ni en la realidad ni en la historia; esa situación de autoridad y poder gubernamental y autoridad de mandarín que los intelectuales humanistas son incapaces de alcanzar (debido también, en gran medida, al propio virus del protestantismo que la contradicción subraya)[18].



[18] Véase la nota 8.

Pero hay otro elemento utópico que no debemos omitir al articular este primer nivel, porque ambos elementos se rigen por una pasión intelectual –la de reapropiación del texto original, ya sea en griego o en hebreo–, un elemento caracterizado por esa palabra enormemente sospechosa, *entusiasmo.* Ésta es la vocación intelectual más febril y comprometida, en la cumbre de su exaltación potencial, en una misión que más que cualquier otra parece concentrar lo que define al intelectual propiamente dicho, a saber, la relación con la escritura. No el compromiso socrático con las ideas sino, por el contrario, éste del texto y su traducción –la imagen de san Jerónimo trabajando sin pausa en su versión de las páginas sagradas, pintada por Durero– marca el espacio y la función del intelectual moderno. ¿Quiere esto decir que la utopía se define (y limita) por su determinación social como expresión de los intelectuales en cuanto casta? No necesariamente, pero ciertamente ésta lo es, y no por accidente la trayectoria de Moro –única en la primera Edad Moderna– abarca toda la gama de posibilidades de los intelectuales, desde humanista y asesor de príncipes hasta disidente y mártir.

Esta elección de términos (y he observado en otra parte que es el posicionamiento inicial de los términos el que constituye el acto interpretativo propiamente dicho) asigna, por lo tanto, el par restante a esa dimensión en la que hay meras cancelaciones de los dos primeros términos (contradictorios). Yo planteo el Imperio inca como negación en su exotismo de todo lo que el mundo clásico significa en la tradición occidental; el descubrimiento del Nuevo Mundo es, de hecho, una cancelación mucho más fundamental de la tradición clásica, inscribiendo un tipo de imperio muy distinto y un tipo de formación política muy distinta en el lugar de todo lo codificado en Grecia y Roma. De hecho, el que fuese asignado, por Maurice Godelier[19], a la categoría marxista inicial de modo de producción asiático sugiere que, resituados en el contexto de las referencias clásicas occidentales, los incas sólo podían fantasearse desde el punto de vista de Asia, el gran «otro» de Grecia (el Imperio persa) y de Roma (los cartagineses), como en el *Salambó* de Flaubert.

En cuanto a los monasterios y el protestantismo, está muy claro que el segundo cancela a los primeros: la liquidación es física y subraya la separación de la Iglesia efectuada tanto por el propio Lutero como por Enrique VIII. Quiero entender el proceso de un modo más general, no como oposición entre dos principios religiosos, sino como la que se obtiene entre un tipo de dirección interna individualista y

---

[19] Maurice Godelier, *Horizon, trajets marxistes en anthropologie,* París, 1973, pp. 83-92 y 343-355 [ed. cast.: *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas,* Madrid, Siglo XXI, 2000]. Godelier se encuentra entre los antropólogos más eminentes que defienden el valor del concepto marxista de «modo asiático», que él ha rescatado del orientalismo al aplicarlo al Imperio inca.

las formas comunitarias adoptadas por las órdenes. Porque es este último elemento esencialmente social el que reunirá el par de formas inferiores: las dos son representaciones socioeconómicas, y su yuxtaposición a este particular eje semiótico subraya la especificidad de ambas en cuanto modos de organización social y formas de producción y distribución económica, y no en cuanto formas de poder. Así, en este contexto semiótico (el del nivel inferior del cuadrado), el Imperio inca se hace visible como un tipo de comunismo organizado por el Estado (y no como estructura de poder imperial coronado por un rey dios); mientras que en el otro término no se sitúa en primer plano la organización jerárquica de la orden y de la propia Iglesia sino la naturaleza igualitaria de la comunidad monástica. Este nivel expresa, pues, lo que yo en el anterior capítulo denominé sistema socioeconómico, y no la temática de una forma de gobierno.

Es, por lo tanto, esto último –o lo político en su forma más especializada– lo que se inscribe en los dos ejes laterales del cuadrado, las negaciones gemelas de cada uno de los dos términos positivos. Porque aquí la combinación de los términos *protestante* e *Imperio inca* lleva al primero de éstos al ámbito del contenido de los libros sagrados hebreos, a saber, la historia de los reyes judíos; mientras que ahora la visión que tenemos de los incas rota hasta su dimensión propiamente política, esa forma única de poder imperial minimizada en el eje inferior o neutral sale destacadamente a la luz.

Mientras tanto en la otra cara del cuadrado se produce una reorganización sémica comparable, como C. S. Peirce señala en otro contexto:

> Una concepción se enmarca de acuerdo con cierto precepto, [entonces] habiéndola obtenido, procedemos a observar rasgos de ella que, aunque necesariamente implicados en el precepto, no necesitarían tenerse en cuenta para elaborar la concepción. Estos rasgos que percibimos adoptan formas radicalmente diferentes; y estas formas, descubrimos, debemos particularizarlas o decidir entre ellas, antes de poder captar de modo más perfecto la concepción original[20].

Por eso ahora, un humanismo considerado principalmente como pasión intelectual, y como proyecto de la esfera pública, se reorienta en torno a su contenido político, a saber, la estructura de la antigua *polis* (incluida, o no, su evolución hacia la organización política singular del Imperio romano); y por lo mismo, la orden monástica empieza ahora a exhibir su naturaleza esencialmente espacial de pequeña comunidad política en la que todos sus miembros se conocen, una especie de versión medieval de la *polis*.

---

[20] C. S. Peirce, *Collected Papers,* Harvard, 1931, volumen I, p. 262.

Observamos así la aparición de una banda medieval que atraviesa el cuadrado, y separa de hecho la superestructura (el humanismo en sus formas lingüísticas, el griego y el hebreo) de algo parecido a una infraestructura en las dos formas de comunismo socioeconómico. Esta banda medieval es el lugar que ocupa lo político en nuestro sentido anterior, y la posición que aquí ocupa dramatiza su aislamiento de la vida cotidiana en la que la superestructura y la infraestructura se mezclan. En otras palabras, por razones históricas singulares, la dimensión política de la *Utopía* de Moro se ha disgregado de la sociedad, de modo muy parecido a la propia corte real, y de esa forma se ha abierto, como una especie de enclave, para el juego y la reconstrucción de la imaginación utópica, que combina de hecho los grupos políticos pequeños con monarquías de dimensiones completamente diferentes, en un federalismo que ejemplifica las formas de gobierno mixtas de Polibio de un modo muy distinto a las recetas normales de la tradición[21]. Los elementos heterogéneos del peculiar texto de Moro, que se combinan para producir la imagen prototípica que heredamos de él, delatan al mismo tiempo la peculiar e infrecuente constelación de elementos históricos que permiten la aparición de ese texto.

III

Pero ahora necesitamos volver a *Utopía,* no como relato de viajes, sino como sátira, lo cual quiere decir que debemos reorganizar el texto en torno al Libro Primero. Porque aunque el texto emita sus diversas señales de otredad y diferencia, a menudo se ha resaltado lo obvio, a saber, que las 54 ciudades de Utopía reproducen los 54 barrios de Londres, de modo que la isla imaginaria de Moro no es más que una duplicación literal del reino de hecho existente de Enrique VIII. La supuesta visión utópica es poco más, en consecuencia, que un comentario punto por punto de los asuntos ingleses y de la situación inglesa, y su estructura se divide en otros tantos pensamientos puntuales y opiniones para mejorar las leyes, las costumbres y las condiciones, en cuyo punto el Libro Segundo empieza a semejar, en forma y efecto, al anterior Libro Primero. Así es ciertamente, y pocos textos «satíricos» puede haber habido más mordaces (y de ciencia ficción) que el famoso que incluimos a continuación:

---

[21] Polybius, *Rise of the Roman Empire,* Penguin, 1979, pp. 303-318. Este esquema de clasificación tradicional ha sido revisado y aplicado, con extraordinaria originalidad y gran capacidad de sugerencia, a la globalización actual por Michael Hardt y Antonio Negri en *Empire*, Cambridge, 2000, pp. 162-164 y pp. 314-316 [ed. cast.: *Imperio,* Madrid, Paidós, 2002]. Véase también Antonio Negri, *Insurgencies, Constituent Power and the Modern State,* Minnesota, 1999, pp. 67-69 y 107-110 [ed. cast.: *El poder constituyente,* Madrid, Libertarias-Prodhufi, 1994].

Vuestras ovejas […] de ordinario tan mansas y tan baratas de alimentar, empiezan ahora, según las noticias, a ser tan avariciosas y salvajes que devoran a los propios seres humanos y devastan y despueblan campos, casas y ciudades[22].

Es un trastrocamiento grotesco de LaBruyère sobre los campesinos[23], y una operación rápida y metafórica en la que las pasiones pecaminosas de los seres humanos empiezan a infectar a los plácidos animales, mientras que aquellos se han ido implícitamente bestializando.

Pero el interés de ambos libros, y su radical distinción de modo, se encuentra principalmente en el problema de la transformación de uno en otro, y de acuerdo con nuestro presente esquema (la interpretación alternativa de acuerdo con la cual deducimos el Libro Segundo del Libro Primero) plantea la cuestión de cómo ha derivado o se ha generado de algún modo la representación utópica a partir del debate incisivo y «realista» sobre condiciones actuales. A este respecto pienso que Kendrick se sitúa en la senda correcta cuando afirma que Inglaterra «proporciona [a Utopía] la materia prima a partir de la cual se hila [el texto]»:

El contenido del inconsciente político se compone en gran medida de un grupo de representaciones sociales recibidas […] Puede imaginarse que el inconsciente político […] hace funcionar una especie de caleidoscopio: descomponiendo, mezclando y reajustando compulsivamente su colección de «imágenes sociales» del pasado de la ideología, como respuesta a los recurrentes dilemas, conflictos y traumas pertenecientes de hecho a la vida cotidiana impuesta por todos los modos [de producción] hasta entonces existentes[24].

Vale la pena parar en este punto para subrayar el procedimiento de producción del texto utópico. Ese procedimiento tiene un plano conceptual (como Lévi-Strauss nos enseñó hace mucho para el caso de los relatos o los mitos tribales), en el que no sólo considera detenidamente las metáforas sino que también resuelve contradicciones. *Utopía* tiene, por lo tanto, un plano específicamente estético, acerca del cual la mayoría de los críticos literarios se han mostrado singularmente inútiles y ansiosos de concordar con el aburrimiento estereotipado de la forma, pero ¿y si hubiera también un plano en el que el texto no sólo demuestre ser lo que Plejanov denomi-

[22] Tomas Moro, *Works*, New Haven, 1963-1997, Volumen IV, pp. 65-67.

[23] Auerbach cita el famoso pasaje de los «Caracteres» en *Mimesis*, Princeton, 1953, p. 366 [ed. cast.: *Mimesis*, México, FCE, 1996]: «uno ve ciertos animales feroces, machos y hembras, esparcidos por el campo, negros, lívidos y quemados por el sol, atados al campo que cavan y aran con inconquistable tenacidad. Tienen una especie de voz articulada, y cuando se pone de pie muestran rostro humano, y de hecho son hombres [*et en effet ils son des hommes*]».

[24] C. Kendrick, «More's *Utopia* and Uneven Development», cit., pp. 243-244.

naba el «equivalente social», es decir, el correlativo de la ideología y del punto de vista de una clase, sino también una especie de equivalente gestual? A este respecto el texto utópico y sus mecanismos se corresponderían con algo parecido a una actividad en la vida diaria, y constituirían un ensayo de ésta en el plano puramente simbólico, ofreciendo una especie de placer complementario derivado de la imitación de dicha vida. Desearía distinguir, al menos provisionalmente, este placer del que se obtiene en el plano representativo, donde quiero sugerir que debe teorizarse desde el punto de vista de la miniaturización. Las satisfacciones aportadas por la actividad de Utopía están con seguridad estrechamente relacionadas con el proceso estético o representativo; pero adquirimos un cierto conocimiento intentando clasificar las operaciones implicadas, lo cual es demasiado general para ser incluido en la vieja gran cesta estética del juego (la obra de Marin tiene por objetivo un tipo muy específico de juego espacial, geométrico y cartográfico, que es en teoría y en diagnóstico distinto de la antigua categoría antropológica).

Ya he observado que necesitamos captar el funcionamiento utópico desde el punto de vista de la mecánica, las aficiones y los inventos caseros, devolviéndole esa dimensión de bricolaje ocioso y activo del que la fuente de Lévi-Strauss en Dickens lo distanció de inmediato (Mr. Weller es un artista ingenuo, que construye un jardín como los inspirados arquitectos de las Torres Watts o el Jardín Rocoso de Chandighar)[25]. Porque es precisamente esta dimensión de actividad de pasatiempo, que todos podemos hacer en nuestro propio tiempo libre, en casa, en nuestro propio garaje o taller, la que organiza la lectura del texto utópico, una ratonera mejor que nosotros también podemos emular, pensando nuevos giros para las leyes y las costumbres existentes y sacando ingeniosos modelos propios. (Moro era un candidato muy insólito para el lanzamiento de esta forma nueva y peculiar, en la que generaciones de lunáticos se han sumergido con entusiasmo.) La utopía es, por consiguiente, por definición, una actividad de aficionado en la que las opiniones personales ocupan el lugar de los artilugios mecánicos y la mente obtiene su satisfacción de las meras operaciones de reunir nuevos modelos de ésta o aquélla sociedad perfecta[26]. Quizá la imprenta y la ampliación de la alfabetización a comienzos del periodo Tudor fomentasen tales actividades entre los contemporáneos de Moro (al igual que la era industrial tardía haría de los Estados Unidos de finales del siglo XIX, uno de los momentos más fértiles para la propagación de utopías de todo tipo).

No desearía, sin embargo, que esto sirviera de boceto para una definición inmediata de la utopía en cuanto género porque sospecho que es una combinación

---

[25] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, París, 1962, p. 26 [ed. cast.: *El pensamiento salvaje*, Madrid, FCE, 2005].

[26] Pero véase, sobre la opinión utópica, el capítulo IV.

muy *ad hoc* de diversos géneros en cualquier momento dado, aunque la idea de «sátira» de Elliott parece mejor si se toma como la designación de un modo[27]. De hecho, al igual que la narrativa de viajes presidió nuestro análisis del Libro Segundo, sin coincidir nunca completamente con el género en cuestión, también aquí, en el comentario político y la motivación del Libro Primero, se proponen una serie de géneros literarios (ya sea positiva o negativamente) que pueden ayudar a especificar con mayor agudeza el problema del género utópico, aunque no lo «definan». Me parece útil yuxtaponer el método de producción utópico a otras dos operaciones discursivas que han recibido cierta atención analítica en tiempos contemporáneos o postsemióticos: se trata, por una parte, de la redacción de constituciones (una actividad que alcanza su paroxismo en el siglo XVIII, pero que aún hoy no se ha extinguido, en los dos periodos de descolonización y en los países poscomunistas), y por otra del manifiesto político, en función del cual Althusser intentó reinterpretar *El príncipe* de Maquiavelo. Junto a estos modos discursivos se pueden aducir otros dos, a saber, el espejo de príncipes, el género más cercano a la propia época de Moro y el más relevante para la apasionada negativa de Hitlodeo a asumir esa vocación de cortesano y asesor del rey que el propio Moro estaba a punto de adoptar en la vida real; y el de la gran profecía, un discurso que combina igualmente los dos modos presentados por Elliott de condena satírica de un presente caído y de evocación de una sociedad transfigurada, y cuya extraña falta de coincidencia con la propia *Utopía* debería sugerir que se da una útil diferenciación entre lo profético y lo utópico.

El género de la constitución escrita parecería mejor abordarlo inicialmente mediante una distinción de esa otra forma discursiva que es la ley individual, y que presumiblemente se construye a modo de interdicción de actos antisociales específicos (si no como manera de aclarar intercambios y acuerdos)[28]. En ese caso, parecería que las constituciones en sí se diseñaran para prevenir ciertos sucesos y catástrofes políticos e históricos, más notablemente las revoluciones, pero también tomas del poder y desequilibrios de poder más limitados. Las constituciones, en consecuencia, no se estructuran para definir y juzgar actos individuales, sino por el contrario para impedir acontecimientos históricos específicos. Se suscita, por lo tanto, respecto al texto histórico la cuestión de si este tipo de gestión de la historia es en absoluto comparable con la forma de un texto del que a menudo se afirma que está diseñado para eliminar por completo la historia. ¿No debe entonces la utopía definir

---

[27] Véase la nota 3, y también Robert C. Elliott, *The Power of Satire*, Princeton, 1960.

[28] Y véase, acerca de las constituciones, Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Berkeley, 1969, Tercera parte, capítulo 1, pp. 323-401; y sobre las leyes o el «caso», André Jolles, *Einfache Formen*, Tubinga, 1982.

explícita o implícitamente la historia mediante una división o una reducción en la que sea la historia mala –la historia política– la que se canalice a esa categoría y se neutralice (lo que Marx llama «prehistoria», por ejemplo), para que lo restante –algo parecido a una vida cotidiana utópica, quizá– emerja entonces como verdaderamente utópico? El texto de Moro nos da con seguridad algo parecido a una constitución de la sociedad utópica, incluida una serie de leyes y costumbres, pero es una constitución imaginaria y un experimento mental no diseñado para prevenir los acontecimientos históricos sino la propiedad privada en sí.

Mientras tanto, está bastante claro que no se supone que el gesto fundacional de Utopo suponga un llamamiento a la acción política práctica y a la emulación; y sea cual sea su indudable impacto, el texto de Moro difiere fundamentalmente del de Maquiavelo en sus efectos y consecuencias (ni siquiera se tradujo al inglés hasta 1551). A buen seguro, debemos al menos intentar separar la singularidad histórica y estructural de la propia posición discursiva de Maquiavelo por una parte, y la implícita en otros manifiestos por otra; por lo tanto, no está claro si Althusser tiene sólo y exclusivamente a Maquiavelo en mente cuando establece que un manifiesto enfoca simultáneamente la naturaleza o el conocimiento de lo político en general y un problema político específico y concreto en particular, de tal modo que este enfoque incluye la identificación del agente y la cuestión de la práctica política propiamente dicha[29]. En todo caso, esto traslada el problema del texto utópico en una nueva dirección, desplazando la antigua objeción antiutópica de que en las utopías convencionales nunca se suscita la cuestión práctica de la aplicación (o al menos se traslada a cierta esperanza liberal y piadosa de razonamiento y persuasión, de transición pacífica y sensata), y planteando la cuestión contraria de si, para empezar, la utopía tiene una relación formulable con lo político. Es una cuestión que, nuevamente, sustituye a la de la naturaleza de lo político en la agenda; así, si uno sigue la fórmula de Carl Schmitt, que lo político es ante todo decidir quién es amigo y quién enemigo[30], está bastante claro que éste es un tema central y constitutivo tanto en Maquiavelo como en Marx y Engels, pero queda menos claro cómo podría suscitarse con ocasión de la visión planteada en la utopía de Moro, o incluso en las posturas que el autor manifiesta en el Libro Primero.

En él, en todo caso, la política y lo político están enmarcados por la propia corte absolutista, un contexto que separa los medios de los fines de manera más decisiva que en los dos manifiestos clásicos (en los que los medios –nación o proletariado– son uno con los fines). Utopo debe de algún modo abolirse a sí mismo y a su mo-

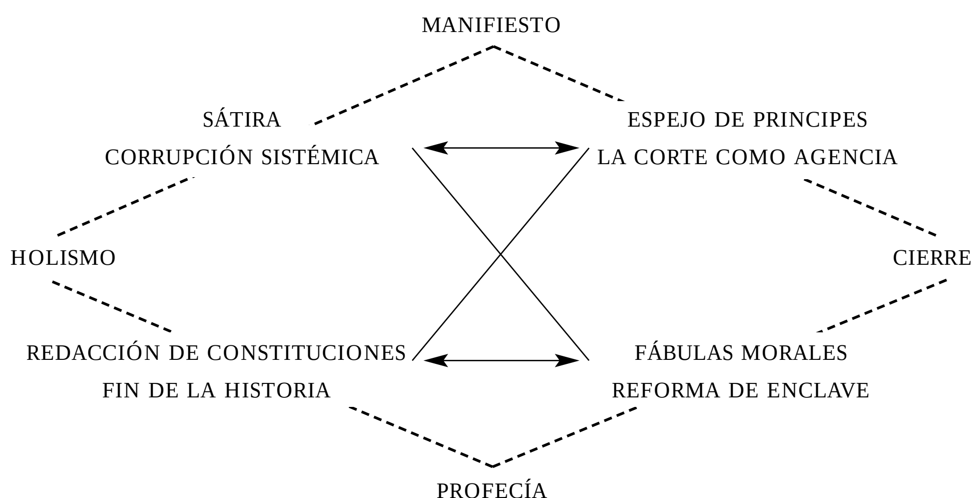
---

[29] Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques,* volumen II, París, 1995, p. 59.

[30] Carl Schmitt, *The Concept of the Political,* Rutgers, 1976 [ed. cast.: *El concepto de lo político,* Madrid, Alianza, 1998].

narquía para permitir que Utopía exista; y la voz profética y el profeta individual no son más claramente evidentes en el nuevo esquema colectivo. Las dos últimas referencias genéricas quedan así un tanto cortocicuitadas por el vacío que implican entre el líder individual y la situación colectiva.

Así, en cierto sentido la forma utópica (género o no) nace para complementar estos diferentes géneros imperfectos y para cumplir o evitar cada uno de ellos de maneras inesperadas. Es una paradoja que una forma tan absolutamente dependiente de la circunstancia histórica (florece sólo en condiciones específicas y en ciertas ocasiones históricas raras) diese la apariencia de ser supremamente ahistórica; que una forma que inevitablemente suscita pasiones políticas pudiera parecer que evita o abroga por completo lo político; y que un texto tan singularmente dependiente del capricho y de la opinión de soñadores individuales se encontrase desarmado ante el agente individual y la acción inaugural. Pero quizá la cuestión genérica nos aporte algunas otras enseñanzas; en todo caso aún no hemos combinado por completo los problemas de la representación con los del análisis ideológico para entender cómo puede captarse que la utopía tiene necesariamente que surgir de los análisis más puramente políticos del Libro Primero.



Para la primera de estas líneas de investigación será formalmente crucial interrogar a los relatos interpolados, aquellos que incluyen todavía otro género diferente más, a saber, las fábulas morales sobre Estados inexistentes, los polileritas, los acorianos y los macarianos, porque estos episodios interpolados deberían contarnos dos cosas antitéticas, a saber, por qué Moro necesitaba recurrir a lugares inexistentes o imaginados, y también por qué ninguno de ellos podía haber cumplido la fun-

ción que el cuarto y último, aunque muy distinto, país inexistente del Libro Segundo, la propia Utopía, estaba llamado a cubrir. ¿Por qué, en otras palabras, la imagen o la metáfora plena de Utopía surgen de metáforas previas pero locales y análogas? Éstas, a buen seguro, se imaginan como enclaves situados dentro de nuestro mundo existente, mientras que, a pesar de la ubicación y de las explicaciones complementarias, de algún modo Utopía parece sustituir por completo a nuestro mundo.

Nuestros tres Estados (o ejemplos) enclave, cuyos nombres absurdos parecen asumir la medida de las reformas[31], demuestra (en orden inverso): cómo limitar las finanzas del rey (los macarianos o «felices»); cómo desanimar las conquistas extranjeras (los ajoros o «apátridas»); y de manera más extensa, cómo remodelar el severo sistema penal inglés para ventaja de la ciudadanía (los polileritas o «los que dicen sandeces»). Los dos mencionados inicialmente implican reglas y límites de sentido común para los monarcas; hacen por lo tanto referencia a situaciones específicas y no son irrealizables. Y tampoco, cuando nos fijamos en el ejemplo más amplio, los polileritas, es irrealizable la moderación en los castigos y los trabajos forzados de los convictos, aunque obviamente choca con el prejuicio generalizado y la opinión popular, como demuestra la acalorada discusión.

Pero, como ha demostrado Marin[32], esta extrapolación más extensa es internamente contradictoria en los aspectos específicos, lo cual constituye el interés formal del episodio. El primer problema se relaciona con la propia existencia del robo en sí: si este país es tan feliz y pacífico, ¿por qué genera la pobreza y la miseria que incita a los ciudadanos a robar? Si por otra parte hay muy poco robo en comparación con las sociedades que conocemos, ¿de qué modo puede su sistema penal ser ejemplar para nosotros? ¿Cómo, en resumen, demostrar que es el sistema penal el responsable de reducir la delincuencia y no al contrario? Nosotros, que hemos leído el Libro Segundo, conocemos la respuesta a estas preguntas, que radica en la continua presencia de la propiedad privada y, por lo tanto, en la continua existencia de mercancías y dinero que robar.

Esto sugiere que de hecho la extrapolación de Moro, por su propia contradicción interna, sigue ligada al mundo empírico real, y que sólo puede resolver la contradicción representativa interna generando y produciendo otra (Utopía propiamente dicha) más pura, de la cual se hayan cortado de manera absoluta los vínculos con la realidad histórica. (O, si se prefiere interpretar el texto de acuerdo con su cronología compositiva, Moro ha excavado aquí, en el posterior Libro Primero, la precondición figurativa para el modelo anterior del Libro Segundo.) Podemos decir todo esto de

---

[31] Véase la nota 1.

[32] L. Marin, *Utopiques,* cit., capítulo 7; véase también P. Wegner, *Imaginary Communities,* cit., pp. 40-45.

un modo completamente distinto, señalando un principio de totalidad que opera en dichas representaciones, basado en la sobredeterminación de lo históricamente real. No se pueden –ésta es la enseñanza de dichas extrapolaciones– cambiar los rasgos individuales de la realidad actual. Una reforma que destaque éste o aquél vicio, éste o aquél fallo o error del sistema, con la intención de modificar sólo ese rasgo, descubre enseguida que cualquier rasgo determinado presenta multitud de enlaces inesperados pero constitutivos con todos los demás rasgos del sistema. En el área de la representación, el síntoma de este descubrimiento debe buscarse en lo que hemos denominado una contradicción representativa. Así, para representar adecuadamente dichos cambios, la modificación de la realidad debe ser absoluta y totalizadora, y este impulso del texto utópico coincide con el concepto de cambio revolucionario y sistémico, no con un concepto de cambio reformista.

En Utopía, sin embargo, la marca de esta totalización absoluta es la secesión geopolítica entre el propio espacio utópico y el mundo de la realidad empírica o histórica: la gran trinchera que el rey Utopo ordena cavar para «desligarse» del mundo, y para convertir su promontorio en una isla, ciertamente una extraordinaria anticipación de los grandes proyectos de obras públicas de los tiempos modernos o socialistas (y quizá también de los conocidos proyectos sociales hidráulicos que los anticiparon)[33], incluidas la organización del ejército y la sugerencia del trabajo forzado o esclavo. Esto nos lleva a la segunda contradicción, o al menos el segundo síntoma representativo delatado por la extrapolación polilerita. Porque en dicho ejemplo no hay foso: los polileritas están separados del Imperio persa por una cadena montañosa, y pagan tributo al monarca persa para que los proteja, una dependencia muy distinta del sistema de política exterior maquiavélico utilizado por los propios utópicos, y que impone una carga muy distinta sobre algo que sigue siendo una economía monetaria. Esta dependencia geopolítica constituye, en mi opinión, una alegoría autorreferente sobre la estructura de la propia representación, que sigue dependiendo de referencias externas y de contenidos empíricos. Si se quiere, sigue siendo protohistórica y todavía no suficientemente estética, en el sentido de su autonomía respecto a los contextos de la realidad, algo que sólo se alcanzará con el Libro Segundo y con la representación de la propia Utopía, y que bien puede arrojar nueva luz sobre la estética del propio texto utópico y sobre el carácter utópico de la estética (tal como Marcuse lo desarrolló en su gran ensayo sobre el «carácter afirmativo de la cultura»)[34]. Utopía es, por lo tanto, en ese sentido, una representación que se ha convertido en cierre, en la medida de lo posible (y es por supuesto imposible) autónomo y autorreferente; en un límite

[33] El texto (antimarxista) clásico es el de Karl Wittfogel, *Oriental Despotism*, New Haven, 1957 [ed. cast.: *Despotismo oriental: estudio comparativo del poder totalitario*, Madrid, Guadarrama, 1966].

[34] Véase el breve comentario sobre este artículo incluido en la Introducción.

exterior, puramente formal y sin contenido o, mejor dicho, cuyo contenido ha sido sublimado por el hecho de convertirse en autorreferente.

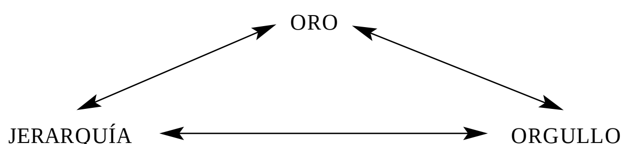
Éste es, sin embargo, un análisis hasta ahora meramente formal del texto, que parece posponer interminablemente lo esencial, a saber, cualquier análisis del deseo que subyace al invento de Moro. Sin duda será incluso más frustrante comprender, como veremos en el siguiente capítulo, que el cumplimiento de los deseos es en sí mismo internamente contradictorio, y por lo tanto que difícilmente se puede tomar al pie de la letra. Está, además, envuelto sin remedio en ideología y es tan inseparable de ésta y de sus determinantes históricos como el cuerpo del alma (una cuestión que no se abordará hasta muy avanzado el libro, en el capítulo X).

Todo esto no significa que nada de importancia pueda decirse ahora sobre el cumplimiento de los deseos que impulsa *Utopía* y que le aporta su frescura transhistórica. Pero lo hace mediante una estructura singular, que puede identificarse como un deslizamiento en torno a tres temas ideológicos que el libro amplifica y neutraliza al mismo tiempo. El primero de dichos temas es claramente el del dinero en sí y los males del oro, lugar común que absorbe una tradición de profecía e invectiva cuyos comienzos se pierden en las nieblas del tiempo, junto con los del propio dinero. Marx derribó con eficacia las presuposiciones de estas denuncias del dinero en sus ataques a Proudhon y en los *Grudrisse*[35]. El hecho de que en Moro conduzcan a una forma de «comunismo», es decir, a la abolición de la propiedad privada, es menos significativo que el movimiento triangular por el que el tema del dinero se neutraliza ideológicamente.

Porque el vicio conceptual de la crítica al dinero y al oro es que sus fuentes y consecuencias supremas no son políticas ni económicas, sino etéreas. Pero en Moro el lugar de lo ético lo ocupa un tema o ideologema distinto, a saber, el orgullo en cuanto fenómeno psicológico y de hecho «teológico». Esto reemplaza los males del dinero y sus pecados adjuntos (el más destacable, la avaricia) con un conjunto de fenómenos sociales muy distintos, como la vanagloria, la ostentación, la posición social, la jerarquía y otros similares; y esto último nos conduce al tercer término del triángulo ideológico de Moro, a saber, el énfasis en la igualdad y el igualitarismo. Pero éste no es sólo una corrección o cancelación de los efectos del orgullo: es un paso de una dimensión a otra, del ámbito del yo y del alma al de la existencia social, siendo ambos a su vez distintos del ámbito en el que el dinero y el oro ejercen su dominio. Como ha demostrado Luhmann, estos diversos ámbitos de lo psíquico, lo social y lo económico no están aún plenamente diferenciados en las sociedades tradi-

[35] Véase K. Marx, *The Poverty of Philosophy,* Nueva York, 1963, en especial pp. 69-79 [ed. cast.: *La miseria de la filosofía,* Madrid, Edaf, 2004]; y también los *Grundrisse,* cit., capítulo 2 (dedicado al dinero).

cionales (ni siquiera en sociedades que, como la de Moro, están emergiendo de lo tradicional y de lo feudal). El movimiento giratorio de uno a otro es en parte reflejo de esa falta de diferenciación: ningún ámbito puede por sí solo definir sus elementos por completo en sus propios términos, sino que debe tomar prestados de los otros al mismo tiempo que se diferencia de ellos. Esto contribuye a crear una grata multiplicidad de consecuencias y efectos para las propias representaciones de Moro, que pueden interpretarse a la luz de sus implicaciones sociales, pero también por sus consecuencias para el sujeto individual, y también en gran medida por las políticas prácticas que parecen comportar, en especial en el principio de abolición de la propiedad privada. La ambigüedad del marco tripartito es tal que podemos omitir los orígenes éticos de este principio y tomarlo como todo un programa político y un modo de realizar la utopía propiamente dicha. La rotación de estos tres ideologemas es en sí la fuente de la aparente autonomía de la utopía en el plano representativo, y rescata al texto de la categoría de mero tratado sobre cualquiera de los temas (un panfleto contra el dinero, por ejemplo, o un tratado teológico sobre el orgullo, una disertación revolucionaria para denunciar la jerarquía social).



Esta operación rotatoria impide la tematización o materialización de cualquier factor individual en un sistema o en una visión ideológicos de la naturaleza humana (problema que se analizará en los capítulos X y XI). Esto es, creo, lo que Louis Marin denomina «neutralización» en su obra fundamental sobre las utopías, y en su momento exigirá y recibirá una explicación de cómo puede captarse la neutralización como producción, y no como simple cancelación o destrucción. Más de inmediato, sin embargo, exige su inclusión en la estructura del propio cumplimiento de los deseos.

IV Ciencia utópica frente a ideología utópica

Pero pocos textos parecerían revelar la estructura del cumplimiento de deseos utópico con tanta transparencia como el de Moro, cuyo Libro Primero ofrece una aterradora imagen de la sociedad inglesa y sus contradicciones, a las que el Libro Segundo responde con una serie de soluciones ingeniosas pero verosímiles. La oposición es, sin embargo, más complicada de lo que esta descripción pudiera sugerir, porque parece ensombrecida por otra tensión entre la evaluación colectiva y la propuesta individual, entre el inventario relativamente objetivo de injusticias, vicios y sufrimiento, y un juego de ingenio e invención en latín que apenas puede atribuirse a nadie más que a la figura pública, cada vez más conocida, que es su autor. Aún así, esta figura individual también representa a una realidad colectiva, a saber, el humanismo entendido como movimiento social e intelectual, de modo que cualquier intento de subsumir esta tensión determinada bajo la familiar distinción entre lo objetivo y lo subjetivo, se viene abajo.

¿Es la oposición entre el análisis social del Libro Primero y las soluciones estéticas del Libro Segundo más productiva? Quizá, pero primero hace falta resaltar qué está en juego en estas cuestiones terminológicas y conceptuales. Por una parte, nos enfrentamos a una acusación verdaderamente feroz contra la sociedad contemporánea, violenta y opresiva, plagada de corrupción e injusticia, jerárquica asimismo en su reproducción del privilegio de clase y la desigualdad. Pero esta «indignación salvaje», que no sólo debe atribuirse a Moro, sino también a Rousseau y Fourier, a Owen y Chernishevski, pierde evidentemente importancia debido a nuestra insistencia simultánea en las excentricidades de los inventores utópicos, y en su deleite en los otros mundos inexistentes por los que se dejan tentar. ¿Cómo reconciliar estas perspectivas en apariencia incompatibles, o si eso no es posible, cómo decidir

entre ellas? ¿Debemos sencillamente recorrer con cuidado la lista, y decidir que Moro era con seguridad un personaje serio, mientras que Fourier puede, con igual obviedad, considerarse un charlatán y un chiflado, en el mejor de los casos un soñador inefectivo, principalmente conocido por los notorios «océanos de limonada»?

Ya se ha dicho bastante, sin embargo, para sugerir que aquí no está involucrada sólo la pasión política, y que los utópicos no se dejaban llevar en exclusiva por la indignación ante la injusticia o por la compasión por los pobres y los oprimidos. Eran también intelectuales con un gusto añadido por los sistemas (como sostenía Barthes)[1], por los mapas (véase Marin)[2] y por esquemas de todo tipo (véanse los Manuel)[3]; sabelotodos dispuestos sin tregua a explicar a cualquiera que quisiera escucharlos la solución a todos esos problemas; recomponedores, ensuciando resmas de papel mientras escribían y rescribían sus proyectos y sus panfletos de propaganda política, dibujando incansables gráficos y planos y reconstrucciones urbanas: en resumen, obsesos y maníacos, incluso cuando no pareciesen más que figuras públicas con una afición literaria (como Moro) u hombres de mundo con una amplia curiosidad (como el joven Saint-Simon), o de hecho escritores de ciencia ficción con una línea secundaria. Pero para muchos de ellos, ser utópico suponía una ocupación profesional a tiempo completo siguiendo el modelo del revolucionario profesional, mientras que otros, como Rousseau, que rechazaban por principio cualquier categoría profesional, asociaban sus actividades utópicas con cualquier otra forma de ociosa ensoñación diurna.

Pienso que es imposible reconciliar dos caracterizaciones antitéticas iniciales, de igual modo que no se puede escoger entre una u otra sin distorsión: Moro era en igual medida notablemente bromista (lo sabemos por el testimonio de Erasmo), y nadie que estudie sus obras puede dudar de la pasión y el compromiso sociales de Fourier[4]. Temo que el único modo de abordar esta contradicción es estudiar simultáneamente ambas perspectivas.

---

[1] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit.

[2] L. Marin, *Utopiques*, cit.

[3] F. y F. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, cit.; véase en particular su análisis sobre la proliferación de las «sectas» revolucionarias religiosas durante la Revolución inglesa: «Edwars fue sólo el más destacado de los especialistas que, al catalogar una amplia variedad de abominables herejías teológicas y sociales, consiguieron transmitir la impresión de que eran todas idénticas. El libro de Ephraim Pagitt, *Heresiography* [1645], más restringido en su campo de investigación, trataba unos veinte tipos tan solo de anabaptistas: muncerianos, apostólicos, separatistas, cátaros, silentes, entusiastas, etc.» (pp. 334-335). Nos recuerda el paradigmático análisis que Flaubert hace de las sectas políticas de la Revolución de 1848 en *La educación sentimental*.

[4] O que lea la admirable biografía escrita por Jonathan Beecher, *Charles Fourier. The Visionary and his World*, California, 1986.

Se corresponden, de hecho, con una tensión que Adorno considera fundamental en la teoría estética[5]: la que se da entre la expresión y la construcción. Hasta la producción artística más árida –un *collage* de sonidos de Cage, por ejemplo, o la disonancia de varias formas geométricas en Malévich– conserva un eco de expresividad, o mejor aún, la adquiere necesariamente para esos espectadores u oyentes humanos que no dejamos de ser, mientras que el grito expresionista más mínimo sigue siendo necesariamente una construcción. Lo que ocurre es que los propios estetas vanguardistas resaltan uno de estos rasgos sobre otro en sus programas y manifiestos. Pero la propia sátira[6], no importa lo auténtica que afirme ser en cuanto reacción apasionada y espontánea a la injusticia intolerable, debe también encontrar sus figuras retóricas («ovejas que devoran hombres») y documentar sus reacciones con representaciones que muevan al lector. ¿Pero significa esto algo aparte de que los utópicos, además de intelectuales, son también artistas y retóricos?

Podemos quizá comenzar de nuevo en tales oposiciones recordando la distinción que Coleridge hace entre imaginación [*imagination*] e ilusión [*fancy*] (derivada a largo plazo, pienso, de la oposición fundacional kantiana entre lo sublime y lo hermoso)[7]. Esto nos lleva al punto en el que lo estético ya no es una afición secundaria sino que avanza tras la imaginación para determinar las fuentes de la realidad propiamente dichas. En un plano metafísico, la imaginación es un concepto teórico, que designa la fuerza creativa suprema de Dios, que un contexto estético reduce al poder modelador apreciado en la arquitectura de las tramas literarias monumenta-

---

[5] T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik,* Frankfurt, 1958, pp. 41 y ss. [ed. cast.: *Filosofía de la nueva música,* Madrid, Akal, 2003]; y *Aesthetic Theory,* cit., pp. 44-45, 56-58, 244-245.

[6] Tan proféticamente ligada a la utopía por Robert C. Elliott en su díptico *The Power of Satire,* cit., y en *The Shape of Utopia,* cit.

[7] Como bien se sabe, Coleridge sólo abordó este asunto, su contribución teórica más famosa, en un lugar central de su obra: los capítulos 12 y 13 de *Biographia Literaria.* Vale la pena, pues, citar completa su exposición, relativamente breve: «Considero, por lo tanto, que la imaginación es primaria o secundaria. La imaginación primaria, sostengo, es la capacidad viva y el agente fundamental de toda percepción humana, y repetición en la mente finita del acto eterno de creación en el YO SOY infinito. La imaginación secundaria la considero un eco de la primera, coexistente con la voluntad consciente, pero sin embargo idéntica a la primera en su *tipo* de agencia, y distinta sólo en su *grado,* y en su *modo* de funcionamiento. Disuelve, esparce, disipa, para recrear; o cuando este proceso se hace imposible, aún se esfuerza en todo momento por idealizar y unificar. Es en esencia *vital,* aunque todos los objetos (*en cuanto* objetos) son esencialmente fijos y están muertos».

«La ilusión, por el contrario, no tiene contrarios con los que jugar, sino fijezas y concreciones. La ilusión no es, de hecho, más que un modo de memoria emancipado del orden del tiempo y el espacio; aunque está mezclada con el fenómeno empírico de la voluntad, que expresamos con la palabra opción, y modificada por él. Pero al igual que la memoria ordinaria, la ilusión debe recibir todos sus materiales ya preparados por la ley de la asociación», Samuel Coleridge, *Biographia Literaria,* Londres, 1949, pp. 145-146 [ed. cast.: *Biografía literaria,* Barcelona, Labor, 1975].

les (las denominadas imaginación primaria e imaginación secundaria). En consecuencia, la ilusión en ese plano manifiesta la acusación de Coleridge a la alegoría del siglo XVIII y a la decoración retórica local del arte de ese periodo, con la que los románticos pretendieron romper tan decisivamente. Los paralelos arquitectónicos son incluso más reveladores, y todavía ayer el concepto de «cobertizo decorado»[8], ideado por Robert Venturi, revivía parte de las viejas tensiones entre la vocación de la arquitectura de esculpir y formar el vacío y esa ornamentación secundaria del edificio que Adolf Loos tachaba de delito y degeneración[9].

Que dichas oposiciones tengan su origen en una distinción entre los estilos de dos periodos –moderno frente a posmoderno, o romántico frente a siglo XVIII– sugiere que tal vez tengamos que enfrentarnos aquí a dos tipos de deseos muy distintos. Pero quizá valga la pena echar un vistazo al propio análisis que Freud hace del cumplimiento de los deseos y el arte para observar cómo se teoriza la relación entre estos dos instintos o impulsos dentro de una sola obra. Freud no traza, de hecho, la línea donde podríamos esperar, entre el consciente y el inconsciente, o entre la ensoñación diurna y su auténtica variedad nocturna. La sitúa directamente dentro de la ensoñación diurna, en su gran pronunciamiento sobre la estética, el artículo titulado «El poeta y los sueños diurnos»[10], un texto que a veces se considera tan vulgarmente ortodoxo dentro del canon psicoanalítico como Zhdánov en el marxismo.

Pero la misma oposición puede hallarse en la pesadilla, en la que sirve para distinguir entre el deseo que el sueño pretende cumplir y la reconsideración más puramente formal de la denominada elaboración o revisión secundaria (o «sobredeterminación», un término tomado por los althusserianos para el tema completamente distinto de la causalidad histórica)[11]. *La interpretación de los sueños* parece así confirmar las prioridades del idealismo alemán (o coleridgeano): el deseo, o la imaginación (o incluso lo sublime) es el término noble; la ilusión, o la elaboración secundaria, sólo una decorativa ocurrencia tardía. (Quizá la importancia de la distinción pueda dramatizarse mediante un acertijo: ¿a qué término de la oposición de Coleridge corresponden los dos libros de Moro?)

Pero el ensayo sobre la ensoñación diurna, es decir, sobre la producción literaria como tal, complica este esquema sencillo, que nos sentimos tentados a asimilar a la

---

[8] El término opone la «decoración», o la fachada del edificio, al vacío del cobertizo que tiene detrás; véase Robert Venturi, Denise Scout-Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge Massachussets, 1972 [ed. cast.: *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000].

[9] Véase el asombroso libro de Adolf Loos, *Ornament and Crime*, Riverside, California, 1998 [ed. cast.: *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980].

[10] Sigmund Freud, «Creative Writers and Day-Dreaming», en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres, 1954, volumen IX, pp. 143-153.

[11] *Ibid.*, volumen V, p. 488.

oposición entre lo objetivo –el mundo en sí, el espacio de las grandes catedrales– y la subjetividad del mero embellecimiento o papel pintado, de asociación con la fantasía individual. Porque aquí el modelado del cumplimiento de deseos de la obra literaria se resitúa firmemente en la subjetividad y en la historia personal del propio escritor o artista. (De hecho, el que tales deseos manen de la memoria de gratificación arcaica apoya y documenta firmemente la utopía de la anamnesia marcuseana: «quien entiende la mente humana sabe que apenas hay nada más difícil para un hombre que abandonar un placer que ha experimentado una vez»[12].)

Es esta formación íntima y de hecho infantil del deseo central que debe «cumplirse» la que marca la ensoñación diurna con sus tres características fundamentalmente no generalizables: primero, activa la convicción de providencia, ese «verdadero sentimiento heroico, que uno de nuestros mejores escritores ha expresado con una frase inimitable: "¡nada *me* puede pasar!"»[13]. Y este sentimiento de seguridad ontológica, e incluso de omnipotencia, es la otra cara de la organización narrativa de la ensoñación diurna en torno al yo propiamente dicho: «mediante esta reveladora característica de la invulnerabilidad podemos reconocer de inmediato a Su Majestad el Ego, el héroe de todas las ensoñaciones diurnas y de todos los relatos»[14].

Por último, el sujeto narrativo centrado plantea inevitablemente el antiguo binario ético más famosamente denunciado por Nietzsche: «los demás personajes del relato se dividen drásticamente entre buenos y malos, en contra de la variedad de personajes humanos que se observan en la vida real. Los "buenos" son los que ayudan, mientras que los "malos" son los enemigos y los rivales del ego que se ha convertido en protagonista del relato»[15]. Pero esta organización incorregiblemente egocéntrica del cumplimiento de los deseos en la ensoñación diurna reestructura ahora drásticamente la oposición que hemos estado ensayando aquí, la arquitectura esencial de la imaginación, la formación de tramas –la estructura del «fantasma»– ha quedado ahora abruptamente desacreditada y degradada para convertirse en una afición puramente personal cuya importancia objetiva ha pasado de repente a ser un misterio. De hecho, es al final, cuando llega al «secreto más profundo» del artista –su *ars poetica* y el instinto de representación que en principio lo convierte en artista– donde Freud deja caer una curiosa enseñanza:

> Recuérdese que he dicho que el iluso oculta cuidadosamente sus fantasías a otras personas porque siente que tiene razones para avergonzarse de ellas. Debería ahora añadir

---

[12] *Ibid.,* volumen IX, p. 145.

[13] *Ibid.,* p. 150.

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.*

> que incluso si nos las comunicase no podría producirnos placer con esa revelación. Tales fantasías, cuando las conocemos, nos repelen o al menos nos dejan fríos [...] El *ars poetica* esencial radica en la táctica de superar el sentimiento de repulsión que experimentamos y que indudablemente se conecta con los obstáculos que surgen entre cada ego individual y los demás[16].

Es un momento extraordinario, y cualquiera que compare la fascinación que a menudo sentimos por nuestros propios sueños con el aburrimiento que de repente nos invade al escuchar la narración de los demás sabrá lo que Freud quiere decir (y tampoco es una revelación profesional carente de interés el encontrar el juicio de un psicoanalista).

Y, sin embargo, la obra de arte sigue siendo para Freud un cumplimiento de deseos, por mucho que el escritor «suavice el carácter de sus egoístas ensoñaciones diurnas alterándolo y disfrazándolo». Debemos distinguir, por lo tanto, entre dos formas presentadas por el cumplimiento de deseos: un tipo «egoísta» y repelente, puramente personal o individual, y una versión disfrazada que de algún modo se ha universalizado y ha adquirido interés, a menudo fascinante e insistente, para otras personas. La frontera entre estos dos tipos de actuación simbólica derivada del deseo la traza la resistencia inconsciente, y si por un lado se mantiene por el sentimiento de repulsión que Freud indica, por nuestra propia parte está patrullada por la vergüenza. Uno piensa de hecho en esa maravillosa escena de la película de Jean Renoir titulada *La regla del juego*[17] [1939] que Lacan singulariza precisamente en el actual contexto[18]: la naciente turbación de Dalio al exhibir su deseo más profundo, la mayor adquisición de su colección de autómatas, una inmensa orquesta mecánica que, en plena animación, hace que su propietario se sonroje y baile a su lado de manera extraña, imitándola.

Freud nos deja una perspectiva en la que las dimensiones dentro del cumplimiento de deseos de la ensoñación diurna se reestructuran y reorganizan en torno a dos pares de oposiciones específicos, porque ahora, junto con la tensión entre lo ob-

---

[16] *Ibid.*, pp. 152-153. Como este análisis, más puramente formalista, parece dejar poco espacio para cualquier identificación de los lectores utópicos (o artísticos) con el deseo original, quizá valga la pena añadir un comentario que Freud hace en otra parte sobre el éxito en la proyección del cumplimiento de sus propios deseos por parte del artista: «él sólo lo consigue porque otros hombres sienten la misma insatisfacción que él con la renuncia exigida por la realidad, y porque esa insatisfacción, que resulta de sustituir el principio de placer por el principio de realidad, forma en sí parte de la realidad». «Formulations on the Two Principles of Mental Functioning», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, cit., volumen XII, p. 224.

[17] Jean Renoir, *La régle du jeu*, Francia, 1939, 110 min.

[18] Jacques Lacan, Seminario de 1958-1959, *Le désir et son interprétation*, 10 de diciembre de 1958.

jetivo y lo subjetivo, nos vemos obligados, en el contexto abiertamente estético, a acomodar una oposición entre lo particular y lo universal que también está íntimamente relacionada con la oposición que se da entre el escritor y su público, o en otras palabras, entre lo individual y lo colectivo. La dramática «solución» de Freud consiste en realinear la fantasía y lo decorativo del lado de lo universal y lo colectivo propiamente dicho:

> El escritor suaviza el carácter de sus ensoñaciones diurnas egoístas alterándolo y disfrazándolo, y nos soborna con la entrega de placer puramente formal –es decir, estética– que nos ofrece en la presentación de sus fantasías. Llamamos *prima de incentivo* o placer previo, a una entrega de placer como ésta, que se nos ofrece para posibilitar la liberación de un placer aún mayor, derivado de fuentes físicas más profundas[19].

Aquí, por lo tanto, la facultad que produce la decoración estética o artística ha adquirido de repente una función más pública y más colectiva que la «augusta modelación de poder» de la imaginación o del cumplimiento inicial del deseo, que desciende a una actividad bastante vergonzosa e íntima que necesita disfrazarse a cualquier precio.

Con este retroceso parecemos más alejados que nunca de cualquier aclaración estructural de lo que hemos considerado que es cierto mecanismo colectivo de cumplimiento de deseos en el fondo de la fantasía utópica y en la producción de textos utópicos. En este punto, quizá, la complicación freudiana o psicoanalítica de nuestra problemática inicial necesita recomplicarse con una dimensión epistemológica que devuelva parte de la dignidad del conocimiento social a la sugerencia de construcción lúdica y arbitraria en apariencia inherente a cualquier concepción de la fantasía.

El nuevo pliegue se percibe ya al menos en Platón, que de manera muy fundamental e insistente distinguía entre la pura opinión y el conocimiento filosófico, o en otras palabras la *doxa* y el *episteme*[20]: la primera, espacio personal y muy poco fiable de la opinión pura o la creencia, la segunda, espacio de las ideas y de cierto «conocimiento» impersonal que fuerza la convicción inmediata, del orden, por ejemplo, de las certidumbres matemáticas descubiertas por Pitágoras. Característicamente, el razonamiento de Platón ejerce aquí presión sobre ese objeto predominantemente ambiguo a este respecto, a saber, esa opinión que resulta coincidir con

---

[19] S. Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* cit., volumen IX, p. 153.

[20] Platón, *Complete Works,* Indianápolis, 1997: véase en particular, el *Meno,* p. 97; *Letter VII,* pp. 1659-1660; y el *Theaetetus,* pp. 189-190.

el verdadero conocimiento sin por ello hacerse más fiable o despojarse de su condición epistemológica dudosa.

Pero sigue siendo incierto y paradójico cómo podrían las fantasías utópicas clasificarse de acuerdo con los criterios platónicos de verdadero conocimiento y mera opinión personal o creencia. Quizá el ejemplo de interpretación histórica que debemos a un seguidor moderno de Platón, el historiador de la ciencia Alexandre Koyré, sea más sugerente a este respecto: porque una de las más notables reinterpretaciones de Koyré sobre la aparición de la ciencia moderna implicaba la propuesta de que el principio fundamental de Galileo –la matematización de la naturaleza– no se basaba en el conocimiento científico, sino que estaba motivado por lo que podemos denominar una opinión filosófica o ideología platónica, la concepción pitagórica del número[21].

De hecho, el término *ideología* sugiere ahora una nueva vuelta de la tuerca en la que una oposición marxiana ya tradicional entre la ideología y la ciencia sirve para enriquecer y completar la platónica de la que en sí deriva. No es necesario revivir la distinción tan explotada entre la ideología burguesa y la ciencia marxista (en *La ideología alemana,* Marx y Engels observan: «conocemos una sola ciencia, la de la Historia»[22]) para captar la utilidad de una diferenciación entre *Ideologie* y *Wissenschaft* (una palabra menos imbuida de connotaciones positivistas que su traducción al francés o al inglés). Es una utilidad renovada que deriva del hecho de que ahora la opinión o la pura creencia personal, bajo su nueva encarnación en forma de ideología, haya recuperado una dimensión colectiva, siendo a partir de este momento asociada a un grupo o una clase específicos. No hay ideologías personales, excepto mediante una transferencia metafórica en la que la función de las asociaciones y las imágenes simbólicas puramente personales en la economía psíquica de un individuo dado se comparan con la dinámica de la economía social en general.

Por otra parte, esta nueva versión de la doctrina platónica se devuelve, por lo tanto, a la sombra del freudismo mediante una reescritura althusseriana de la distinción entre ciencia e ideología, ahora desde el punto de vista lacaniano[23]. Althusser intenta de hecho disipar la equivocación ortodoxa de que, de una vez por todas, emergemos de los errores de la ideología a la verdad científica del marxismo. Para él, por el contrario, el marxismo puede considerarse ciencia e ideología al mismo tiempo; las di-

---

[21] Alexandre Koyré, *Ètudes galiléennes,* París, 1939 [ed. cast.: *Estudios galileanos,* Madrid, Siglo XXI, 1990]. Vale la pena añadir que esta reinterpretación canónica de Koyré (que da a entender que las teorías de Galileo eran «experimentos mentales» antiexperimentales) se ha situado en el centro de un importante debate sobre los «estudios científicos» contemporáneos: véase Dušan I. Bjelic, *Galileo's Pendulum,* Albany, Nueva York, 2003, pp. 10-11 y p. 164, nota 34.

[22] K. Marx y F. Engels, *The German Ideology,* Moscú, 1964, p. 34 [ed. cast.: *La ideología alemana,* Madrid, Losada, 2005].

[23] Louis Althusser, *Lenin and Philosophy,* Nueva York, 1971.

versas ideologías distintivas marxistas deben por lo tanto disociarse radicalmente de esa ciencia o verdad marxiana que puede encontrarse en el propio texto de Marx, la cual como es bien sabido consiste en escribir «sin sujeto»[24], algo que explica por qué a Marx le pareció necesario en una ocasión declarar que él mismo «no era marxista». La famosa definición althusseriana que entiende la ideología como «relación imaginaria del sujeto con sus condiciones de existencia reales»[25], pretende eliminar el estigma de que la ideología es un completo error asignando funciones y categorías completamente distintas a estas dos instancias sociales y psíquicas.

Con esta medida, nuestra coordinación de la dinámica del cumplimiento de los deseos con el análisis epistemológico platónico-marxiano de la *doxa* y la ideología es completa. Pero queda por ver cuáles son sus consecuencias para los textos aquí en cuestión. ¿Ciencia utópica frente a ideología utópica? Si los marcos conceptuales arriba esbozados tienen cierta importancia, deberíamos poder como mínimo registrar la opinión o *doxa* utópica por nuestras propias reacciones lectoras, por los movimientos de irritación o contrariedad apenas perceptibles suscitados por éste o aquel detalle del esquema utópico, mediante retiradas momentáneas de la credibilidad y la confianza, mediante la exasperación puntual que con demasiada facilidad puede volverse en contra del escritor, en forma de desdén o diversión. Paradójicamente, éstas no son reacciones que uno traslade a las propuestas principales, y por así decirlo, al andamiaje del propio plan utópico; y esto, a pesar de los argumentos antiutópicos de los comentaristas que desean que nos tomemos literalmente los nombres paródicos de Moro como señal de su repudio satírico de toda la empresa.

Es por el contrario en el detalle, la aplicación y la decoración o el embellecimiento del esquema, donde a veces nos acercamos más. Así, por ejemplo, la descripción que Moro hace de las iglesias utópicas puede sobresaltarnos, debido al carácter aparentemente gratuito de la elección de rasgo distintivo y la explicación que se ofrece del mismo:

> Los templos son todos muy oscuros. Esta característica no se debe a una ignorancia de la arquitectura sino a la intención deliberada de los sacerdotes. Piensan que la luz ex-

---

[24] *Ibid.,* p. 171.

[25] *Ibid.,* p. 162. Althusser parece haber omitido aquí el tercer término de la tríada lacaniana, a saber, el orden simbólico, opuesto a lo imaginario (o fase especular) y a lo real, que como bien se sabe Lacan definió como «lo que se resiste por completo a la simbolización». No obstante, en mi opinión puede considerarse que Althusser presupone dos intentos distintos de aceptar lo real: el ideológico, en el que la función imaginaria incluye al yo; y el de la «ciencia», de la que se omite el yo, y que intenta proyectar lo real en términos «simbólicos» o, en otras palabras, puramente sintácticos (como una fórmula matemática).

cesiva hace vagar los pensamientos, mientras que una luz más escasa e incierta concentra la mente y conduce a la devoción[26].

El lector tiende de inmediato a trasladar esta opinión al propio Moro, en especial porque, en el contexto, el argumento que se plantea está relacionado con el pluralismo de las prácticas y la libertad de creencia (aunque no con no creer, debería añadirse). Algunos comentaristas han interpretado este detalle como un gusto por las iglesias románicas en lugar de las góticas, aduciendo así otra señal y otro síntoma de la tendencia medieval de la imaginación de Moro; de ser así, nuestra reacción no puede más que fortalecerse.

Este pequeño defecto reúne así los momentos más famosos en los que no es la costumbre utópica sino los propios prejuicios de Moro los que parecen hablar en el texto: las disposiciones, por ejemplo, por las que los futuros esposos deben mostrarse uno a otro desnudos *(¡caveat emptor!);* o, en un nivel muy distinto, la práctica utópica de usar el oro exclusivamente para los orinales. El que las iglesias sean más oscuras parece expresar una preferencia; las precauciones en el matrimonio parecen delatar sardónicamente una experiencia o una decepción personal; las bacinillas, sin embargo, y sean cuales sean sus fuentes clásicas, delatan parte de la euforia de un hallazgo, de una idea brillante, ese destello de ingenio rápido por el que, nos dicen, Moro era conocido.

Es por consiguiente importante captar las diversas formas adoptadas por lo que hemos empezado a llamar la opinión utópica: sólo la variedad de esas interjecciones, en apariencia inapropiadas y genéricamente ilícitas, puede conducirnos a lo que tienen en común y dirigirnos a su fuente. Así, aunque la idea de programación humana (y su método pedagógico) parece invención personal de B. F. Skinner y su propiedad privada intelectual, este particular principio estructural superior no se percibe como opinión pura o gratuita en esa olvidada y subestimada utopía moderna titulada *Walden dos*. De hecho, bien se podría argumentar que la programación es la esencia misma de la pedagogía y la formación en la niñez; y que el tema de la reprogramación (o desprogramación) es un rasgo olvidado de las utopías, el cual reprime los problemas de la transición o aparición de éstas, al igual que es un rasgo esencial de cualquier revolución cultural que debe sustituir hábitos pasados y del antiguo orden por otros nuevos. Las paradojas reflexivas de la reprogramación –los propios educadores deben ser educados o reeducados– son comunes a las revoluciones y a las utopías por igual.

Pero el criterio de visita guiada de la utopía que Skinner, como todos sus predecesores y sucesores, se ve obligado a ofrecernos incluye muchos rasgos y detalles co-

[26] T. Moro, *Works,* cit., volumen IV, p. 142.

tidianos que no tienen nada que ver con la programación. Así, durante una visita a la cafetería, llama nuestra atención sobre lo siguiente:

> A pesar de la obvia impaciencia de Castle hacia los detalles de una tecnología doméstica, Frazier habló extensamente sobre las bandejas. Una de sus ventajas innumerables era la transparencia, que ahorraba dos operaciones en la cocina, porque podía verse si la bandeja estaba limpia por ambos lados al mismo tiempo [...] «La principal ventaja de la bandeja –continuaba [Frazier]– es el enorme ahorro de mano de obra. Verás a qué me refiero cuando visitemos la zona de lavado de platos. Los restaurantes comerciales darían lo que fuera por seguir nuestro ejemplo, pero exige una cierta ingeniería cultural que no está a su alcance»[27].

Es ésta una cuestión que, podría pensarse, debió de llamar la atención de Skinner en las filas del almuerzo y en momentos dispersos de atención al personal del comedor, y que genera lo que, siguiendo a Barthes, podemos denominar el «punto narcisista». Debió de sentirse, de hecho, muy orgulloso de la inventiva y de la recursividad intelectual y la libertad frente a las restricciones tradicionales que le permitieron cocinar esta solución particular, que a él le parecía suficientemente buena como para insertar en el propio texto utópico, no tanto para ilustrar la programación (la «ingeniería cultural» en cuestión) como por placer ante su propio ingenio. ¿No observó el propio Tomás Moro que: «después de todo, es un instinto natural el dejarse encantar por las propias producciones. Por eso los polluelos de cuervo tienen tanto encanto para sus padres, y las monas encuentran a sus crías exquisitamente hermosas»[28]?

Y tampoco puede decirse que Skinner haya pasado por alto las predecibles reacciones de su público que aquí, siguiendo el ejemplo de la repulsión de los lectores

---

[27] B. F. Skinner, *Walden Two*, Nueva York, 1948, pp. 48-49 [ed. cast.: *Walden dos*, Madrid, Martínez Roca, 2005]. Para evitar la acusación de arbitrariedad, aduciré también el ejemplo del padre fundador de la ciencia ficción. Estoy en deuda con Dan Smith (en un próximo libro sobre la cultura material en la literatura) por el extraño caso de las sillas de H. G. Wells, que amueblan de manera bastante gratuita el apartamento del protagonista en la primera novela de ciencia ficción, *La máquina del tiempo:* «Las sillas», nos cuenta el narrador, «que son patente suya, nos abrazaban y nos acariciaban en lugar de someterse sin más a que alguien se sentara en ellas». Smith interpreta este detalle, con bastante verosimilitud, como un juicio sobre William Morris y su utopía nostálgica, que no sólo patentó su propia silla mullida, sino que también está supuestamente presente de forma ficticia entre el pequeño grupo de amigos a quienes el Viajero del Tiempo relata sus aventuras. A este respecto, el ejercicio de ilusión de Wells forma parte de toda la producción secundaria de la modernidad como utopía material, a pesar del resultado infeliz para la especie humana en esta primera novela científica, y por lo tanto, a pesar de sus propios sentimientos ambiguos sobre la utopía en sí.

[28] He hecho trampas, utilizando la traducción de Paul Turner, p. 42 (véase la nota 1 del capítulo III); compárese con la traducción incluida en *Works,* cit., volumen IV, p. 57.

de Freud al cumplimiento de deseos personales abiertos y obvios, puede preverse que sienta cierta contrariedad con la intrusión autoindulgente del orgullo de Skinner-Frazier en asuntos más serios. De hecho, la vuelve a inscribir en el texto, atribuyendo la reacción a otro personaje –Castle– contra el que tiene, por lo tanto, derecho a debatir mejor el tema y a afirmar la plena corrección utópica de tales detalles.

Y sus argumentos tampoco son necesariamente falaces: «a través de cierto principio de comportamiento que no entendí a la perfección», nos cuenta el narrador, «parecía que la ingestión de comida tenía algo que ver con el desarrollo de la preferencia o de las tolerancias estéticas»[29]. Pero por encima, y más allá de lo meramente estético, es seguro que la cuestión de la cocina y del comedor constituye un rasgo fundamental del texto utópico desde Moro a Bellamy y hasta nuestro tiempo. Está relacionado con el género y la «cuestión de la mujer» y la igualdad de los sexos en la utopía, y la cocina y el área de comedor comunales son alegorías de esa igualdad utópica, así como fundamentales para obtenerla; una cuestión de ciencia utópica más que de ideología utópica, podría pensarse, aunque la bandeja de Skinner muestra qué fácil es deslizarse de la primera a la segunda, de la que seguramente sigue siendo un ejemplo irredimible, a pesar de que, en otro plano, pueda constituir un símbolo o síntoma desesperado y penoso del propio género.

Pero quizá por principio sea imposible escribir el texto utópico sin infundirle tales impulsos ideológicos o de cumplimiento de deseos. Así, una utopía contemporánea de mucha más calidad y de importancia más actual que la de Skinner –*Ecotopia* de Ernest Callenbach [1968], escrita exactamente veinte años después que la de Skinner– también incorpora episodios y detalles que, más que ampliar una imaginación verdaderamente política y utópica, sobresaltan y alejan al lector.

Tal vez, para empezar, no haga falta detenerse en la escapada sexual del narrador en el hospital, que con muy poca probabilidad resulte ser un «procedimiento de trabajo habitual», pero es interesante que estas brillantes o ingeniosas ideas de cumplimiento de deseos resulten ser en su mayoría de origen sexual. Esto se da también, pero en un plano antropológico y filosófico más elevado, en ese invento de Callenbach que siempre ha parecido plantear mayor problema incluso para sus lectores más comprensivos, a saber, la institución exclusivamente masculina de los Juegos de Guerra, en la que periódicamente los hombres retoman las armas más primitivas –porras, arcos y flechas– y sueltan vapor atacándose unos a otros físicamente en dos grupos opuestos, a veces con bajas reales. La creencia de que existe una agresividad esencialista e innata en el macho de la especie se da aquí por supuesta, y después se soluciona con ingenio. El combate ritual no tiene contenido, ni fin político, al contrario que la política exterior utópica de Moro (que en cualquier caso utiliza merce-

[29] B. F. Skinner, *Walden Two*, cit., p. 46.

narios). Está claramente pensado para abordar la cuestión –también fundamental en Ursula Le Guin, por ejemplo en *El eterno regreso a casa* [1985]– de la relación entre la sociedad utópica y los instintos o impulsos agresivos (si se puede considerar que tales cosas existen, para empezar), y puede esperarse que este tema particular se extienda a otros tipos de temas antiutópicos, como el aburrimiento de la paz utópica, por ejemplo, o la cuestión de vigilar la violencia física antisocial. Pero la solución, en realidad, produce el problema que debería haber resuelto y considera, como algo dado y humano, un cierto impulso agresivo eterno. Las mujeres dirigen políticamente esta sociedad, pero no queda claro por qué no iban a sentirse excluidas de una institución que en cualquier caso sustituye a los deportes colectivos conocidos tanto de la tradición comunista como de la fascista.

Pero si los deportes de contacto y la agresividad reproducen el lado masculino del dualismo de género estereotipado, el comentario de Skinner sobre las «preferencias estéticas» cae en el polo femenino y nos recuerda que, para el varón estadounidense, de hecho, la estética –la «ciencia de la belleza»– está, como la propia cocina, asignada convencionalmente al ámbito de la mujer. Incluso el episodio de la Sra. Colson[30], claramente pensado para demostrar lo insignificante que es la posición de Frazier dentro de su propia utopía (ella ni siquiera lo conoce), garantiza en realidad la persistencia continuada del «gobierno de la casa» tradicional en este diseño altamente reflexivo de la transformación radical de la sociedad. Bellamy y Morris son incluso más sospechosos a este respecto, mientas que los pollitos y los monitos de Moro también despliegan sin quererlo una preocupación inconsciente por la «reproducción social» y un sexismo dentro de la ilusión utópica.

Más tarde tendré ocasión de sugerir que lo que se reprime tal vez no sea tanto el problema de la desigualdad entre los sexos como el tema de la propia institución familiar, pero en esta fase dichos temas están inextricablemente identificados entre sí, y no parece forzado interpretar al menos algunas de estas ilusiones utópicas gratuitas como símbolos y síntomas de una represión más fundamental, el brusco encuentro de la imaginación utópica con tabúes que impiden cualquier rediseño completo del orden social. ¿Deben considerase dichos tabúes como el efecto y la influencia perniciosos, la contrafuerza, de un impulso antiutópico que, al igual que la antimateria o la energía negativa, cobra vida precisamente por la activación de la propia imaginación utópica? No me siento muy dispuesto a reconocer el prejuicio antiutópico como una fuerza positiva, algo que resucitaría el maniqueísmo y la concepción del mal como realidad por derecho propio. De hecho, en un capítulo posterior deseo argumentar que el temor a la utopía adopta formas privativas, con su propia determinación y su propio significado ideológicos. Lo que sí demostraré dos capítulos más ade-

[30] *Ibid.*, pp. 218-221.

lante es que dentro del cumplimiento de los deseos existe eso denominado el principio de la realidad

Aún así, debemos reconocer que el florecimiento de las ilusiones utópicas en este paisaje, como restos de gases subterráneos que escapan por los múltiples poros y orificios situados a lo largo y ancho del páramo utópico, debe analizarse como otras tantas emanaciones de ese elemento bastante distinto que es el propio impulso utópico, del cual hemos afirmado desde el comienzo que debe distinguirse de la arquitectura fundamental de la imaginación utópica propiamente dicha, o de la «ciencia» utópica[31]. En estos diminutos rincones y nichos podemos observar, de hecho, la obra nada menos que de una energía –llamémosla ingenio, invención, decoración u ornamento– no inferior a ese augusto poder de la formación de tramas que Aristóteles hizo fundamental para aquello que después de todo estaba limitado por el teatro como forma y medio. También aquí encontramos satisfacciones utópicas que no son menos dignas de admiración estética que esos «detalles» del vestido que Marcel descubre con asombro durante sus paseos por el Bois de Boulogne con Mme. Swann.

> Y me daba yo cuenta de que aquellos cánones a que se sujetaba Odette en su vestir los acataba por consideración consigo misma, como a divina doctrina de la que ella fuese gran sacerdotisa; porque si tenía calor y se desabrochaba la levita o se la quitaba, dándomela a mí para que se la llevara, descubría yo en la blusa mil detalles de ejecución que corrieron grave riesgo de ser ignorados, puesto que ella, al salir de casa, no pensaba en destaparse la blusa, semejantes a esas partes de orquesta que el compositor cuida con extremo celo aunque nunca hayan de llegar al oído del público; o bien me encontraba en las mangas de la chaqueta que llevaba al brazo con algún detalle exquisito, que admiraba yo largamente por gusto y por cumplido: una tira de delicioso tono de color, un raso malva, detalles ocultos por lo general a todas las miradas, pero trabajados con igual delicadeza que los elementos exteriores, cual esas esculturas góticas de una catedral disimuladas en la parte de dentro de una barandilla a ochenta pies de altura, tan perfectas como los bajorrelieves del pórtico central, y que nadie viera hasta el día que un artista forastero las descubrió casualmente, por haber logrado que lo dejaran subir allá arriba para pasearse por las alturas, entre las dos torres, y ver el panorama de la ciudad[32].

Tan grotesca como las gárgolas es, sin duda, la versión utópica de tales detalles, y el género, junto con el inconsciente freudiano, se expresa a través de ellos como una especie de máscara distorsionada que es el disfraz y la protección que la utopía tie-

---

[31] Agradezco esta observación a Jonathan Flatley.

[32] Marcel Proust, *Remembrance of Things Past,* Londres, 1982, volumen I, pp. 686-687 [referencia francesa, *À la recherche du temps perdu,* París, Pléiade, 1987, vol. I, pp. 626-627]. La cita en castellano está tomada de *En busca del tiempo perdido*, traducción de Pedro Salinas, Madrid, 2004, p. 400.

ne de sí misma: la rareza interior que oculta la desesperación pública, la vergüenza que marca de nuevo el lugar del deseo del otro: sólo Fourier nos ofrece un gozoso tapiz de múltiples erotismos públicos, tan desnudos como una hueste de cupidos cuyos grupos diseñan la forma total del propio Falansterio.

Sin duda, como ocurre con cualquier dualismo –la belleza y lo sublime, la trama y el personaje, el centro y el margen, el sujeto y el otro, el *studium* y el *punctum,* la sobredeterminación y el cumplimiento de los deseos, la estrategia y la táctica, la metáfora y la metonimia, el sol y la luna, el bien y el mal– el par interrelacionado de imaginación e ilusión es incorregiblemente susceptible de reinterpretación sexista (al igual que ésta puede entonces reinterpretarse desde el punto de vista del poder o, de hecho, de cualquiera de los demás dualismos que compiten por un ilusorio «ejemplo determinante supremo»). Lo más significativo es que siempre es el término subordinado el que parece más claramente definido que el dominante –siempre ha sido más fácil proponer una interpretación de la Ilusión de Coleridge que explicar a qué se refería con el término Imaginación–, pero también que, como ocurre con todos los dualismos, los términos se intercambian sin cesar en una alternancia en la que el tenor se convierte en el vehículo, y lo que se consideraba imaginación y forma superior se convierte inesperadamente en un juego de agudeza y artificio ingenioso, mientras que el principio antes decorativo asume inesperadamente una función arquitectónica. Ya hemos observado de qué modo la bandeja de Skinner marca el lugar del género y la transformación utópica del espacio para cocinar y comer, del trabajo de las mujeres e incluso de la estética, rasgos todos ellos que se convierten en principios organizadores centrales en las utopías feministas posteriores a *Walden dos* en la siguiente generación. (Mientras tanto, con un poco de inventiva, la propia transparencia de la bandeja puede llegar a parecer un acceso a la totalidad social, la proyección cognitiva de la producción, esa desocultación de las relaciones sociales y estructurales que fue una de las principales víctimas del trabajo taylorista y de la autoridad centralizada del capitalismo fordista.) Los juegos bélicos de Callenbach también pueden convertirse fácilmente en metáfora de los rituales colectivos por los cuales una sociedad se reafirma y sustituye el conflicto mediado e institucional por la inmediatez del individual.

Sin embargo, tal vez aquí esté en juego una transformación más fundamental que cualquier redistribución meramente cíclica de los tropos. Éste es el cambio estructural de la resolución de problemas utópica determinada por la propia aparición del capitalismo, que borra todo recuerdo, excepto el nostálgico, de una existencia pastoral o aldeana más sencilla en la que se podían basar las anteriores utopías para su narración de la vida diaria utópica, y en la que la ilusión encontraba su material fundamental y su terreno de funcionamiento. Ahora la tarea de la ilusión adquirirá poco a poco una extraordinaria complejidad; mientras que el funcionamiento de la imaginación se simplifica drásticamente, dado que un sistema o modo de produc-

ción sencillo ha sustituido ahora a los demás, dejando a la utopía el programa relativamente directo de abolirlo. En Moro, o incluso en Platón, esto podía alcanzarse simplemente eliminando el dinero, una solución que hoy en día provoca más problemas de los que resuelve.

Pero en el momento en el que se reconoce que el proceso comercial e industrial es en sí un sistema por derecho propio –un reconocimiento temprano cuya maduración abarca de Adam Smith a Marx– la estructura general del capitalismo ha ocupado el lugar de cualquiera de las grandes construcciones que la imaginación pudiera reclamar, mientras que su única gran alternativa –el socialismo– también ha emigrado del mundo de la fantasía utópica al de la política práctica. Así, en ambos casos, el marco capitalista y el socialista se convierten en algo dado por adelantado y presupuesto por la imaginación utópica; y el centro de gravedad de la construcción utópica pasa a la ilusión, que empieza sin descanso a elaborar planes para mejorar o neutralizar el capitalismo, o para construir mentalmente el socialismo. En este punto, el tema dominante del dinero prolifera en una multiplicidad de planes de dinero divertido y propuestas de monedas absurdas, que se convierten en los mecanismos centrales para determinar ésta o aquella nueva fantasía utópica (formas políticas de organización colectiva que adoptan la misma función en las utopías socialistas). Pero está bastante claro que en este punto el propio espíritu de la invención utópica se ha modificado, y sus dificultades han aumentado desde el punto de vista de la ilusión, mientras que la función de la imaginación se atrofia lentamente por falta de uso. Éste es el proceso al que hemos llamado merma del impulso utópico, el debilitamiento del deseo utópico, que mina nuestras opciones políticas y tiende a dejarnos en la posición indefensa de los cómplices pasivos y de los que se frotan las manos con impotencia.

Allí donde florece la imaginación utópica lo hace en el anterior espacio de la ilusión utópica, a saber, en el intento de imaginar una vida cotidiana completamente distinta a ésta, sin competencia ni preocupación, sin trabajo alienado o sin la envidia y los celos hacia otros y sus privilegios. Es un intento que después se desliza con facilidad hacia la metafísica, como la calma del retorno al ser heideggeriano. La ilusión, por su parte, estrujándose el cerebro en busca de nuevos planes sistémicos, como el querubín escriba de la *Melancolía* de Durero –las dos figuras centrales de la Melancolía y su pequeño compañero podrían de hecho considerarse figuras alegóricas de la imaginación y la ilusión– produce invenciones ingeniosas pero socialdemócratas como la Tasa Tobin, o por el contrario extraordinarias propuestas sistémicas como la sociedad de la lotería de Barbara Goodwyn[33], pero de algún modo no consigue elevarse hasta la altura de las visiones vigorizantes ofrecidas por los textos

[33] Barbara Goodwin, *Justice by Lottery,* Chicago, 2001.

utópicos más antiguos. Mas la oposición entre ambas, y su cooperación formal en tensión y complementaria, sigue siendo una realidad política incluso en la actualidad, y en uno de los últimos capítulos del libro sugeriré que se corresponden con algo parecido al actual antagonismo entre las ideologías izquierdistas rivales del marxismo y el anarquismo: la imaginación totalizadora del primero captada como defensa de la organización, el Estado y el partido; mientras que el compromiso de los anarquistas con la libertad cotidiana y con una vida libre de la centralización, el poder y la dependencia, se basa necesariamente en las mejores tradiciones de la ilusión utópica, incluyendo en gran medida los extraordinarios «detalles» libidinosos de Fourier.

Esta estructura cambiante del cumplimiento de los deseos, sin embargo, tiende a distraernos del contenido del deseo utópico propiamente dicho, así como de la naturaleza del procedimiento por el cual se cumplen los deseos. Mientras tanto, el hincapié en la utopía como especie de producción fantástica o para cumplir los deseos suscita una confusión terminológica inesperada y aumentada por el propio término ilusión. Se trata de la asimilación del género utópico a lo que hoy se denomina comercialmente «fantasía», junto con su número genérico y comercialmente opuesto de la ciencia ficción. Debemos ahora dejar a un lado este malentendido, antes de volver a los problemas, diferentes pero no menos significativos, planteados por el cumplimiento en sí de un deseo.

V El gran cisma

Si la utopía es de hecho «un subconjunto socioeconómico de la ciencia ficción»[1], el nuevo e inesperado conflicto terminológico la enfrenta con lo que hoy se identifica genéricamente como «fantasía», que de hecho tiene un linaje histórico más antiguo que la propia ciencia ficción (a la que convencionalmente se le asigna la fecha inaugural de 1895 [*La máquina del tiempo* de Wells] o bien la de 1818 [el *Frankenstein* de Mary Shelley]). Sean o no legítimas, las pretensiones científicas de la ciencia ficción prestan al género utópico una gravedad epistemológica que cualquier parentesco con el género fantástico no puede sino debilitar y deshilachar seriamente: las asociaciones con Platón o Marx son credenciales más dignas para el texto utópico que los viajes fantásticos a la luna en Luciano o Cyrano. Parecería, por lo tanto, que necesitamos dar un pequeño rodeo por este nuevo debate genérico, abordando primero las diferencias estructurales que deben establecerse entre la ciencia ficción y la fantasía, antes de tocar la importancia que la segunda tiene para el utopismo y la construcción utópica.

En años recientes, con toda seguridad, la competencia entre la ciencia ficción y la fantasía –que ha evolucionado en gran medida en beneficio de la segunda, especialmente entre los jóvenes lectores de innumerables series con múltiples volúmenes– parece haber adoptado sobretonos de esa amarga oposición entre la alta cultura y la cultura de masas, crucial para la autodefinición de una alta modernidad pero mucho menos importante para su avatar posmoderno. La disminuida ciencia ficción «seria» no sólo se ha visto superada con creces por la literatura fantástica en las listas de ventas, sino que ahora tiene un seguimiento especializado que apenas se

[1] Véase la Introducción, nota 8.

puede comparar con los lectores adquiridos por Tolkien (a título póstumo) o por Harry Potter (muy actual, por cierto). El creciente número de películas basadas en la obra de Philip K. Dick no ha fomentado especialmente una reevaluación de esta gran figura literaria estadounidense (en especial porque hasta la mejor de estas adaptaciones, *Blade Runner* [1982] de Ridley Scott, ofrece una elegante melancolía futurista muy distante de su fuente literaria, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* [1966]. Pero ni siquiera un público masivo parecería justificar comparaciones amplias entre los actuales superventas fantásticos y la locura utópica inspirada por *El año 2000* de Bellamy. En cuanto a Morris, junto con Le Guin, uno de los pocos que practican la utopía y la fantasía por igual, su logro utópico no está especialmente resaltado por una adhesión a la fantasía o al romance medieval que tiende a dar a *Noticias de ninguna parte* un reenfoque idílico o pastoral.

La fantasía tiene de hecho, como género, afinidades más fuertes con el contenido medieval que con las formas renacentistas, y éste será de hecho uno de los temas explorados a continuación, en especial a la luz de las corrientes medievales que siguen primando en la *Utopía* de Moro. Pero también quiero tratar otras dos características estructurales de la fantasía que contrastan agudamente con la ciencia ficción y también pueden servir de *differentiae specificae* de este género, a saber, la organización de la fantasía en torno al binario ético del bien y el mal, y la función fundamental que asigna a la magia.

Volveremos a la magia enseguida. En cuanto a la ética, sin embargo, no parecería especialmente necesario, después de Nietzsche, hablar sobre su regresividad; pero quizá el argumento de Nietzsche sólo está reforzado por la perpetua necesidad de plantearlo[2]. Él mismo intentó golpear en el corazón del cristianismo demostrando la agresividad inherente a su imperativo de la caridad: el hacer el bien a otros no sólo garantiza la gratitud de éstos y por lo tanto mi poder sobre ellos sino que, en la visión histórica más amplia de Nietzsche, el amor vecinal desarma a los fuertes e inaugura la nueva religión de los débiles. Más recientemente, Sartre analizaba la función del binario ético como un modo de garantizar la centralidad del yo y sus ideologías y marginar literalmente al otro, que se convierte en el emplazamiento del mal. Foucault elaboró este punto de vista, convirtiéndolo en una investigación de las operaciones policiales inherentes a la oposición entre el bien y el mal, y la institucionalización de la norma sobre lo anormal y la excepción. Pero quizá los comentarios de

[2] Terry Eagleton disiente de esta postura: véase *After Theory,* Nueva York, 2003, pp. 142-143 [ed. cast.: *Después de la teoría,* Barcelona, Mondadori, 2005]; pero en lugar de enzarzarme en debates sobre la «naturaleza humana» preferiría señalar los desastrosos resultados de la política ética, como los de la Segunda Internacional (o incluso los de la Nueva Izquierda estadounidense en la década de 1960). Acerca de la ética, véanse también las posturas de Fourier, en el artículo IV de la Segunda parte de este libro.

Freud citados en el capítulo anterior basten para subrayar el espíritu esencialmente infantil de una oposición entre héroes y villanos que reconfirma la perspectiva narcisista del yo sobre otras personas y otras realidades.

El material medieval, además de una nostalgia cristiana (o incluso anglicana) especialmente pronunciada en Tolkien y sus seguidores, así como en la serie de Harry Potter, debe distinguirse radicalmente del historicismo que funciona en la tradición de la ciencia ficción, que gira en torno a un marco formal determinado por conceptos sobre el modo de producción y no sobre los de la religión. No puede decirse que una obra como la destacable *Pavane* [1968] de Keith Roberts, en la que el triunfo de la Armada Invencible española garantiza en Inglaterra un dominio católico esencialmente medieval hasta bien entrados tiempos cronológicamente modernos, exprese nostalgia alguna por esta historia alternativa en mayor medida que el cognado *Qué difícil es ser Dios* [1964] de los hermanos Strugatsky (y de hecho la mayoría de dichas «historias alternativas», desde el *ciberpunk* de libros como *La máquina diferencial* [1990] de Gibson y Sterling hasta la trilogía de *Heliconia* [1982] de Aldiss, *El crisol del tiempo* [1983] de Brunner, o *Tiempos de arroz y sal* [2002] de Kim Stanley Robinson, todavía rinden tributo a los valores de la Ilustración)[3].

No obstante, lo que yo caracterizaría como modo de producción estético comparte con el historicismo de la fantasía una percepción casi visceral de las deficiencias químicas de nuestro presente, al que ambos ofrecen compensaciones imaginarias, si bien de tipos muy distintos. Los diversos historicismos de la ciencia ficción –imperios romanos galácticos, fantasmagorías orientalistas, mundos de samuráis, fundaciones corporativas medievales– se mantienen al mismo nivel que las imágenes de uno u otro futuro fantástico y, sean cuales sean sus detalles más fantásticos, como

[3] La obra de los hermanos Strugatsky, principales escritores de la reciente tradición de ciencia ficción soviética, se examinará en el capítulo VI. *Qué difícil es ser Dios*, [1964], enseña la lección histórica sobre la no intervención desde una perspectiva marxista, en la que el intento altruista de intervenir en la evolución de los modos de producción y de humanizar un sistema feudal de gran brutalidad catapulta a éste más allá del capitalismo, introduciéndolo en el fascismo. William Gibson (1948-) y Bruce Sterling (1954-) se consideran en general fundadores del denominado *ciberpunk:* véase el artículo XI de la Segunda parte de este libro. Brian Aldiss (1925-) es una de las figuras más considerables de la ciencia ficción británica: su primera novela, *Starship* o *La nave estelar* [1958] se analiza en la Segunda parte, artículo II; la trilogía de *Heliconia* presenta una historia inmensamente ambiciosa de otro planeta y la evolución de su civilización a lo largo de un Gran Año de más de 2000 años. También es autor de una importante historia de ciencia ficción, *The Billlion Year Spree*, Nueva York, 1973, reescrito en 1986 con el título de *The Trillion Year Spree*. El novelista británico John Brunner (1934-1995) dejó una obra de ciencia ficción amplia y variada, que incluye una tetralogía compuesta por cuatro enormes e influyentes novelas distópicas: *Todos sobre Zanzíbar* [1968], *Órbita inestable* [1969], *El rebaño ciego* [1972] y *El jinete en la onda del shock* [1975]. Sobre la novela de Robinson, véase el capítulo I, nota 11, y sobre Heinlein véase también en la Segunda parte, el artículo VII.

los gusanos productores de la especia en el *Dune* de Frank Herbert [1965], refuerzan los componentes de una situación esencialmente histórica, en lugar de servir como vehículos para las fantasías de poder. La notable construcción ecológica de Herbert ofrece de hecho un revelador contraste textual con mundos similares fantásticos del tipo de la «espada y la brujería». Incluso la reveladora figura del sabio redentor, común a otras muchas obras de ciencia ficción de la década de 1960 como *Forastero en tierra extraña* [1961] de Heinlein[4], se mantiene como símbolo de esa era histórica y expresión de un sentimiento de inminente cambio casi utópico, y no como una figura del tipo formulario y en serie de los personajes fantásticos donde, como en la separación de funciones indoeuropea de Georges Dumézil, el héroe guerrero tiende a disociarse radicalmente del sacerdote mago (algo que examinaremos enseguida). Por su parte, la ciencia ficción posmoderna, y en especial el *ciberpunk* de Bruce Sterling, muestra un apetito en apariencia insaciable por las visiones historicistas de otros modos de producción, un fenómeno sin duda relacionado con ese género posmoderno que en otra parte he llamado cine de la nostalgia[5]. Pero esta ciencia ficción busca con avidez los rasgos empresariales del pasado y del futuro y, sea o no neoconservadora, desde luego no es técnicamente reaccionaria como la fantasía.

De hecho, ésta respira una atmósfera medieval más convencional y pura, y sueña con esta visión ahistórica siguiendo líneas agudamente articuladas, desde la religión hasta la vida aldeana, desde la superstición y las leyendas hasta los grandes enfrentamientos entre la nobleza y el campesinado. Es más apropiado clasificar estos estratos como castas, no como clases (en el sentido capitalista industrial moderno del término), en la medida en que se caracterizan por una percepción de la diferencia física y mental análoga a los racismos modernos (aunque no idéntica a ellos). De hecho, uno de los rasgos fundamentales que diferencian la casta de las nociones modernas de raza y clase radica en la cultura específica atribuida a cada una de estas poblaciones estructurales del feudalismo. Que la casta hegemónica generase su propia estética apenas sorprende, aunque la arrogancia macabra de la aristocracia medieval, con su culto samurái al honor y a la masculinidad, es obviamente muy distinta al espíritu de la posterior cultura burguesa dominante. Pero es en la cultura del campesinado donde encontramos los rasgos más originales de la vida medieval, sobre todo cuando la comparamos con las vidas exhaustas y alienadas de los obreros fabriles modernos, a quienes

---

[4] Cuando se le preguntó quién era el mayor poeta francés, André Gide respondió: «Victor Hugo, por desgracia»; una respuesta a la pregunta sobre el mayor escritor estadounidense de ciencia ficción tendría que definir del mismo modo a Robert A. Heinlein (1907-1988). Pero véase el excelente libro de H. Bruce Franklin, *Robert A. Heinlein. America as Science Fiction,* Nueva York, 1980.

[5] Véase, por ejemplo, mi libro *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism,* Londres/Durham, 1991, pp. 287, 369 [ed. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado,* Barcelona, Paidós, 2008].

el socialismo (y con posterioridad la cultura de masas) debe primero aportar la cultura desde el exterior. Con su secretismo y su «cobardía» brechtianos, su mutismo y su apego a los ritmos taoístas de la naturaleza, su homenaje secreto a la figura primordial del embaucador, la cultura campesina constituye, sin embargo, una negación fundamental de sus amos aristócratas, a los que repudia[6]. La oposición entre estas dos estéticas de casta atraviesa, de hecho, la propia religión, en la que la riqueza de la iglesia y de sus príncipes, así como sus suntuosos rituales, su dios torturado y su obsesión por el pecado y el juicio contrastan drásticamente con la supervivencia de los antiguos cultos a la naturaleza entre el campesinado, junto con la feliz pobreza de la orden franciscana, y la rebeldía plebeya de las fiestas y de los grandes peregrinajes. Cada una de esas culturas proyecta entonces sus formas y sus géneros específicos, y la *chanson de geste* expresa los valores de los barones feudales con tanto dramatismo como el cuento de hadas expresa las esperanzas y las creencias de los campesinos. El material cultural del Medievo ofrece, por lo tanto, una mezcla de estas voces y prácticas estéticas: la omnipresencia de la oposición binaria entre el bien y el mal y el sentimiento de otredad radical que imbuye ya las primeras cruzadas y el odio al islam, en coexistencia con el cristianismo plebeyo de las aldeas y su igualitarismo.

En la fantasía moderna, sin embargo, estos estilos culturales incompatibles se combinan de modo inesperado: así, en Tolkien se despliega la nostalgia por la aldea para autorizar una visión siniestra y más propiamente aristocrática de la batalla épica entre el bien y el mal, bastante incongruente con la estética del cuento de hadas campesino. Por su parte, las ideologías religiosas antagónicas de la Edad Media se combinan aquí armoniosamente en un espiritualismo antiilustrado contemporáneo que habla a través del espectro de los insatisfechos con la modernidad, desde los fundamentalismos *know-nothing* [ignorantes] estadounidenses hasta los más elegantes reaccionarios anglicanos. También vale la pena mencionar la naturaleza ahistórica de estas preocupaciones éticas, en la medida en que pareciera ser la ausencia de cualquier sentido de la historia lo que con más agudeza diferencia a la fantasía de la ciencia ficción, y debe también tenerse en cuenta en cualquier comparación sistemática con la forma utópica. Aún así, un desplazamiento de la política a la ética y una perspectiva esencialmente ahistórica de la vida social seguramente no bastan para distinguir la lógica interna de la fantasía moderna, en cuanto género o modo, de otras muchas formas literarias contemporáneas (que incluyen en buena medida la literatura elevada o la cultura elevada). Y el marco religioso tampoco es de por sí formalmente distintivo hasta que ampliamos nuestra concepción de la ideología religiosa para incluir lo que la religión oficial siempre ha censurado y rechazado, a saber, la práctica de la magia, cuyo sentido metafórico necesitamos ahora abordar.

6 Véase mi libro *Brecht and Method,* Londres, 1998, pp. 136-140.

En cuanto a la religión medieval, sin embargo, es importante comprender los singulares recursos conceptuales de la teología medieval, que no radican tanto en una devoción particular como en su estructura de forma notablemente compleja de lo que Lévi-Strauss denominaba el *pensée sauvage*, que en sus formas primitivas constituye una especie de conocimiento puramente perceptivo, desarrollado en ausencia de conceptos o conceptualismos abstractos o propiamente filosóficos. La teología medieval, como el pensamiento tribal, es más metafórica que conceptual; pero al contrario que el mito, es un sistema de pensamiento extraordinariamente elaborado y articulado, desarrollado tras la aparición de la filosofía clásica y con plena conciencia de las sutilezas conceptuales y lingüísticas de ésta y de la riqueza de su problemática. La teología constituye así un depósito de metáfora y especulación metafórica cuya dinámica no se recuperó hasta tiempos modernos, con el psicoanálisis y la *Ideologiekritik*. Pero es importante no confundir este notable experimento lingüístico con la religión propiamente dicha, y mejor centrarse en sus mecanismos fundamentales, no en un supuesto contenido subjetivo tal como la fe o la creencia.

Esos mecanismos se resumen en la palabra *alegoría* que, por enigmática que sea, siempre debe ofrecer el reto central de cualquier intento de llegar al fondo de lo medieval. Pero la alegoría ya está implícita en la propia concepción del *pensée sauvage*, que incluso en el pensamiento de los indígenas de Lévi-Strauss plantea la prestidigitación intelectual de los temas individuales ascendidos a su propia idea genérica o universal, de tal modo que se convierten en clases en sí mismos. La alegoría pone en primer plano este extraño proceso mediante una autorreferencialidad o autodesignación específica en la que el lenguaje de un texto materializa necesariamente su contenido, y se usa a sí mismo para articular lo inexpresable. Dejemos que la ambientación musical de Adrian Leverkühn en *Paradiso* ilustre este complejo proceso de un modo sucinto y gráfico:

> […] muy particularmente en el fragmento que más me impresionó y que Kretzschmar había también celebrado, cuando el poeta deja que en la luz de la frente de Venus describan sus círculos otras luces más pequeñas, que son las almas de los santos, «moviéndose unas más aprisa y otras más despacio, según su modo de contemplar a Dios». El poeta compara estas luces a las chispas que surgen en la llama, a las *voces* que se distinguen en el canto, cuando unas se enlazan con otras. El reflejo musical de las chispas en el fuego, las voces que se entrelazan unas con otras, me sorprendieron y encantaron[7].

[7] Thomas Mann, *Dr Faustus*, Nueva York, 1948, p. 162 [ed. cast.: *Doktor Faustus*, Barcelona, 1984, p. 189; la versión utilizada corresponde a esta edición].

E come in fiamm favilla si vede,
e come in voce voce si discerne,
qand'una è ferma e altra va e riede,
vid'io in essa luce alter lucerne
muoversi in giro più e men correnti,
al modo, credo, di lor viste interne.
Di fredda nube non disceser venti,
o visibili o no, tanto festini,
che non paressero impediti e lenti
a chi avesse quei lumi divini
veduti a noi venir, lasciando il giro
pria cominciato in li alti Serafini;
e dentro a quei che più innanzi appariro
sonava *«Osanna»* sì, che unque poi
di rïuidir non fui sanza disiro.

Paradiso, VIII

Y cual la chispa adviértese en la llama / y puede que en la voz la voz disciernas / si una es firme y al par otra declama / así vi en esa luz otras lucernas de más o menos vivos movimientos / según sus formas de mirar internas. / De fría nube no han bajado vientos / o visibles o no, tan velozmente / que torpes no parezcan y muy lentos / a quien las divas luces tuvo enfrente / tras cesar en el giro que iniciaron / junto a los serafines altamente; / y en las que más delante se mostraron / tal «Hosanna» sonó que en adelante / nunca ganas de oírlo me faltaron[8].

Y así se proyecta ya aquí una especie de cuerpo utópico mientras los sentidos cambian de lugar, las luces hacen el doble deber de los sonidos y enseguida al contrario: es el mismísimo elemento de la alegoría, cuyo *pensée sauvage,* desprovisto de abstracciones, debe usar cada percepción singular para expresar la otra, después apropiarse de la otra para volverse sobre sí misma y reforzar su propia existencia como representación. Y así, la música de Adrian no necesita añadir una tercera dimensión al esquema alegórico de Dante, sino meramente insertarse en el incesante intercambio de tenor a vehículo.

Y aunque he minimizado el contenido teológico de esta forma, puede ciertamente sostenerse que es la suprema irrepresentabilidad de la divinidad lo que proporciona al texto místico su vocación fundamental y motiva la alegoría como estructura extrema del propio lenguaje.

---

[8] Dante Alighieri, *Paradiso,* Princeton, 1974 (traducción de Singleton), Canto VIII, versos 16-30, pp. 82-85 [ed. cast.: *Paraíso* (trad. Ángel Crespo), Barcelona, Seix Barral, 2003 pp. 54-55].

Es precisamente esta dimensión alegórica la que falta en la fantasía moderna, cuyo imaginario medieval parece organizarse principalmente en torno a la omnipresencia de la magia, en sí incluida en la búsqueda del poder por los grandes magos, en su reproducción de la lucha cósmica entre el bien y el mal que, como hemos visto, expresa las ideologías aristocráticas de la estética medieval. La magia es, de hecho, el componente más problemático de la «espada y la brujería» genéricas, dado que la lucha armada es fácil de comprender como regresión a la era pretecnológica y como intento de recrear la inmediatez del conflicto cara a cara entre individuos.

La magia, por otra parte, vuelve a despertar todos los irresueltos problemas genéricos inherentes a distinguir la fantasía de la ciencia ficción, y en particular a determinar por qué muchas tecnologías de la ciencia ficción fantástica, como el teletransporte o el viaje en el tiempo, los ordenadores sobrehumanos, la telepatía, o las formas de vida extraterrestre, deberían considerarse de modo distinto a los magos o a los dragones. La influyente concepción que Darko Suvin plantea de la ciencia ficción como «extrañamiento cognitivo»[9], que resalta la adhesión del texto de ciencia ficción a la razón científica, parecería continuar una larga tradición de insistencia crítica en la verosimilitud, a partir de Aristóteles (que, como es sabido, explicó que la historia sólo describe lo ocurrido, mientras que la «poesía» –en el sentido más amplio– describe los sucesos probables o creíbles)[10]. El papel de la cognición en la ciencia ficción despliega así inicialmente las certidumbres y las especulaciones de una era científica racional y laica; el uso innovador que Suvin hace de este concepto presupone que hoy ese conocimiento –el intelecto general de Marx[11]– incluye lo social, y que por lo tanto la recepción de la ciencia ficción incluye en último término lo utópico.

Quizá sea en los fenómenos fronterizos en los que la distinción encuentre su prueba crucial. Julio Verne parece mirar hacia atrás y resumir toda esa tradición de maquinaria fantástica que pasa por Cyrano y se retrotrae hasta Luciano. Mientras tanto, en la fantasía en sí, el dragón puede considerarse el equivalente a la nave espacial o al teletransporte en la ciencia ficción. Pero siendo un ser vivo, el dragón también puede encarnar la completa otredad, de modo que sus capacidades simbólicas superan con creces a las de la maquinaria inanimada. De hecho, en Delany y Anne McCaffrey, el éxtasis de los dragones en vuelo ensaya intensidades situadas en el mismísimo límite de lo humano; en Le Guin, la sabiduría y el conocimiento preternaturales del dragón, y su relación simbólica con los humanos, lo convierten de

---

[9] D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, cit., capítulo 1. No deberíamos invocar aquí la autoridad de Suvin sin señalar sus juicios negativos sobre la fantasía: véase «Considering the Sense of "Fantasy" or "Fantastic Fiction"», *Extrapolation* XLIV 3, 2000, pp. 209-247.

[10] Aristóteles, *Poetics*, 1451.

[11] Véase el capítulo II, nota 18 de este libro.

igual modo en vehículo para trascender a las posibilidades humanas ordinarias[12]. En la ciencia ficción, sin embargo, la relación con la nave espacial en cuanto inteligencia artificial (la más famosa es la de *2001*) o con otros tipos de biotecnología, como la casa inteligente[13], es un desarrollo relativamente secundario que sólo se vuelve un elemento central del género con la temática de los robots (Asimov), los androides (Philip K. Dick) y los posteriores seres cibernéticos (Donna Haraway). Pero éstas son máquinas que ya se han vuelto «otros», y han sido ascendidas a algo parecido a una especie distinta y alternativa a la humana.

No obstante, la fantasía sigue genéricamente asociada a la naturaleza y al organismo, y en esa eliminación de límites que se produce en la actuales ideas de los posthumano, el tira y afloja entre el organismo y la máquina cada vez se inclina más hacia la preponderancia de la segunda, en la ingeniería genética y en la promoción de la biología sobre la física como ciencia prototípica. La reincorporación del material orgánico al imaginario del personaje cibernético o de los ordenadores inteligentes, sin embargo, tiende mucho más a transformar lo orgánico en una máquina que a dar una cualidad orgánica a la maquinaria. Así, la tecnología posmoderna o cibernética se vuelve, en todo caso, todavía más «antinatural» que el antiguo tipo de industria pesada. Éste es el contexto histórico en el que la fantasía y su dinámica ética y sus poderes mágicos pueden verse hoy como compensación de ese continuo sesgo tecnológico de la ciencia ficción que, aunque ya no tiene el espíritu mecánico de su «edad de oro», sigue atestiguando la omnipresencia de un entorno construido, y de hecho la práctica abolición de una naturaleza tan extrañamente equiparada en la fantasía moderna con la religión.

La naturaleza parece por lo tanto funcionar aquí principalmente como signo de una regresión imaginaria al pasado y a antiguas formas de pensamiento prerracionales. Pero probablemente no queramos dejarnos atrapar por esa «dialéctica de la Ilustración» que ya Hegel tachaba en la *Fenomenología del espíritu*[14] de círculo vi-

---

[12] Samuel R. Delany (1942-), uno de los principales escritores (junto con sus novelas de ciencia ficción) de una fantasía muy elaborada de hecho en su serie *Neveryon*, y considerable teórico de la ciencia ficción desde un punto de vista lingüístico o «estructuralista», es una figura fundamental en lo que denominaremos una nueva fase «estética» o perceptiva de la ciencia ficción (véase el capítulo VII). Anne McCaffrey (1926-) es más conocida por su exitosa serie del dragón de Pern, que en general se considera fantasía y no ciencia ficción. Y sobre los dragones más en general, véase Susan Willis, «Le Guin's Dragons: Gender and Utopian Transformation», conferencia pronunciada en el Summer Institute of Theory, Universidad del Sur de Maine, agosto de 2002.

[13] Véase China Miéville, «The Conspiracy of Architecture», en *Historical Materialism* 2, verano de 1998; y véase asimismo el interesante número especial de la misma revista sobre la «fantasía radical» (X, 4 [2004]) en el que se publicó un borrador inicial del actual capítulo.

[14] G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit,* Oxford, 1977, capítulo VI, subsección B-II, «Enlightenment» [ed. cast.: *La fenomenología del espíritu,* Madrid, FCE, 1999].

cioso en el que la racionalidad de la Ilustración y el irracionalismo religioso se enfrentan entre sí como modos de pensamiento mutuamente excluyentes, uno de los cuales está históricamente llamado a desaparecer. La condena de la religión (o de la fantasía medieval) como mera mistificación y ofuscación que debe eliminarse tiene como consecuencia dialéctica los límites del radicalismo ilustrado y sus afinidades superficiales con el racionalismo y el liberalismo. Hegel, cuyas simpatías por la Revolución francesa eran ya profundas y considerables, también fue capaz de proponer una «solución» postilustrada e históricamente original al problema de la religión y del denominado irracionalismo. El error de la Revolución, sostiene, fue el de haber insistido en eliminar a su antítesis cultural, y el resultado de dicha insistencia fue el Terror. La dialéctica de Hegel sugiere por otra parte (es un programa político completo) que necesitamos recorrer por completo la religión y salir por el lado contrario, absorbiendo todos sus rasgos positivos –después de todo en este periodo son la cultura y el deseo, contenido en sí de la propia superestructura premoderna– para combinarlos con un impulso ilustrado que ya no esté amenazado por la reducción a razón instrumental y a las formas más estrictas del positivismo burgués. Tal vez aquí nos interese observar la antítesis tradicional (e irreconciliable) entre la ciencia ficción y la fantasía desde la perspectiva de la enseñanza de Hegel.

Pero es de hecho en Feuerbach en quien hallamos una solución aún más práctica a nuestros problemas genéricos. Porque Feuerbach nos enseñó en muchos aspectos a poner en movimiento la postura hegeliana, a convertirla en un programa práctico tanto para el análisis como para la política. Feuerbach, de hecho, completa la visión ilustrada de la religión como superstición (y como bastión ideológico de la tiranía) al plantear la pregunta complementaria sobre la atracción y el poder de la misma. La idea convencional (como es sabido reproducida por Marx) que la presenta como un «paraíso en un mundo despiadado» sigue comportando la inferencia de puro engaño y manipulación.

Feuerbach, por otra parte, tuvo la ingeniosa idea de captar la religión como proyección: es, sostenía él, una visión distorsionada de las capacidades productivas humanas, exteriorizada y materializada hasta convertirse en fuerza independiente por derecho propio[15]. El poder divino, del que las diversas teologías son otras tantas abstracciones y elaboraciones, es de hecho creatividad humana inalienada que ha

[15] «En la sístole religiosa, el hombre propulsa su propia naturaleza desde sí mismo, se arroja a sí mismo hacia el exterior; en la diástole religiosa, recibe de nuevo en su corazón la naturaleza rechazada», Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity,* Amherst, Nueva York, 1989, p. 31 [ed. cast.: *La esencia del cristianismo,* Madrid, CM Publicaciones, 1995]. Esta doctrina de la proyección, filosóficamente original, puede entonces considerarse asimismo precursora de la hermenéutica de Bloch: «La deidad es una idea cuya verdad y realidad es sólo la felicidad», Ludwig Feuerbach, *The Essence of Religion,* Amherst, Nueva York, 2004 [ed. cast.: *La esencia de la religión,* Madrid, Páginas de Espuma, 2008].

sido realienada y convertida en imagen o en forma metafórica. En ella el trabajo y la productividad, incluidas la inteligencia y la imaginación humanas, el «intelecto general» de la humanidad, han sido hipostasiados y posteriormente apropiados y explotados como cualquier otro producto humano. No interpretaremos de manera plena y correcta la gran nota a pie de página de Marx –las *Tesis sobre Feuerbach*– a no ser que apreciemos la naturaleza de este análisis revolucionario, que tiene inmensas consecuencias para todos los análisis culturales y superestructurales, y no sólo el de la religión.

En el contexto actual, de hecho, tiene consecuencias inmediatas para nuestra recepción de ese motivo fundamental de la fantasía que es la magia. Si la ciencia ficción constituye la exploración de todas las restricciones arrojadas por la propia historia –la red de contrafinalidades y antidialécticas producidas por la propia producción humana–, la fantasía es el otro lado de la moneda y una celebración de la capacidad y la libertad creativas de los humanos, que sólo se vuelve idealista mediante la omisión precisamente de esas restricciones materiales e históricas. La magia no puede interpretarse, por lo tanto, como un recurso argumental fácil (en lo que sin duda se convierte en el grueso de la producción fantástica mediocre), sino por el contrario como una figura para ampliar las capacidades humanas y el tránsito de éstas al límite, su actualización de todo lo latente y virtual en el atrofiado organismo humano del presente. Dejemos que la extraordinaria evocación que Le Guin nos ofrece de un talento mágico especializado represente a este motivo en su totalidad:

> La primera señal del don de Otter, cuando tenía dos o tres años, fue su capacidad para ir directamente a cualquier cosa extraviada, un clavo caído, una herramienta perdida, tan pronto como entendía la palabra que hacía referencia a ella. Y de niño uno de sus mayores placeres había sido ir solo al campo y vagar por los caminos o recorrer los montes, sintiendo a través de las plantas de sus pies descalzos y en todo su cuerpo las venas del agua subterránea, los lodos de las vetas de mineral, la melodía y la entremezcla de los diversos tipos de rocas y tierra. Era como si caminase por un gran edificio, viendo sus pasillos y habitaciones, los descensos a las livianas cavernas, el resplandor de una plata ramificada en las paredes; y a medida que avanzaba, era como si su cuerpo se convirtiese en el cuerpo de la tierra, y él conociese las arterias, los órganos y los músculos de ésta como los suyos propios. Esta capacidad había constituido un deleite para él de niño. Nunca le había buscado ningún uso. Había sido su secreto[16].

[16] Ursula Le Guin, *Tales from Earthsea*, Nueva York, 2001, pp. 13-14 [ed. cast.: *Historias de Terramar*, Barcelona, Minotauro, 2006].

En dicho párrafo, la naturaleza de la propia magia se convierte en todo un programa literario de representación, y por eso la fantasía más consecuente nunca despliega sin más la magia al servicio de otros fines narrativos, sino que propone una meditación sobre la propia magia, sobre sus capacidades y sus propiedades existenciales, sobre una especie de proyección metafórica de la subjetividad activa y productiva en su estado no alienado. De igual modo, el enfoque dado a este poder y a su representación no adopta en general la forma de su plenitud o de su logro maduro (los magos ancianos que provocan veneración y temor), sino por el contrario el del *Bildungsroman*, en el que (como el protagonista de *Un mago de Terramar*) el novicio pasa gradualmente a presenciar y guiar el despertar de este talento especial.

Pero ahora podemos, recordando a Le Guin, ir incluso más allá, porque sus novelas fantásticas nos sitúan en la senda de nuestros dos problemas todavía destacados: la cuestión de la historia y la función del binario ético del bien y el mal. La serie de Terramar comienza, de hecho, con el despertar del mal (en la primera consulta errónea de los encantamientos por parte de Ged, y el desarrollo a través de su enfrentamiento con el yo sombra, o mal, al final del primer volumen) y acaba con el intento de resolver lo que se ha convertido en una crisis histórica mundial, en la gradual desaparición de los poderes mágicos en todo Terramar. Le Guin comienza así en la ética y acaba en la historia; y en una historia materialista, por cierto. Porque en su forma puramente temática, la visión de una inmensa degradación histórica y el fin del viejo mundo, la vieja sociedad y las viejas costumbres está en todas partes clara en la fantasía (y en el propio mito). Tolkien nos ofrece la expresión prototípica de esta nostalgia reaccionaria por el cristianismo y el mundo medieval, y Le Guin empieza, como otros muchos, siendo discípula suya. Pero su paradigma de aldea, una celebración nostálgica de las sociedades de un modo de producción indígena americano más antiguo, cambia las vías férreas de la Iglesia de Inglaterra a la política del imperialismo.

Al mismo tiempo, incluso su despliegue del paradigma de lucha entre el bien y el mal se socializa e historiza mediante el feminismo. Lo patriarcal en *El eterno regreso a casa* [1985] se identifica con lo imperialista (y véase la gran novela bélica *El nombre del mundo es Bosque* [1972], injustamente olvidada desde el final de la Guerra de Vietnam). Por el mismo procedimiento, la evolución figurativa de la pentalogía de *Historias de Terramar,* desde la «sombra» maligna del primer volumen a la apariencia verdaderamente escalofriante de Jasper en *Tehanu* [1990] –personaje en quien el «resentimiento» y la misoginia, la superioridad clasista y la deshumanizante voluntad de venganza se exacerban de manera memorable– ofrece una vívida imagen de sumisión a la magia del otro como fuerza paralizadora, y nos resitúa verdaderamente en el mundo social concreto de la alienación y la lucha de clases, de la subordinación y la opresión. De ese modo Le Guin demuestra triunfante que la fantasía también puede tener fuerza crítica e incluso desmistificadora.

Pero debemos también tener en cuenta de qué modo la historia y el cambio histórico se inscriben hasta en las formas más ahistóricas. De la posmodernidad, que nombra modificaciones completas en el mundo de la vida, puede también esperarse que marque esa realidad meramente imaginaria que es la forma y la función de la magia en los textos fantásticos; quizá, de hecho, sea este ritmo profundo de la historia el que la propia obra de Le Guin, que registra claramente la laicización y el *Entzauberung* [desencantamiento] literal de un mundo más antiguo por la modernidad, detecta y expresa.

Pero los cambios más inmediatos deben percibirse en el cambio de paradigma de la propia ciencia moderna, de la física a las ciencias naturales: un cambio calculado para causar problemas en la representación y en la narración convencionales de la ciencia ficción. De hecho, parece probable que hoy las complejidades de la biología y de la genética, de hecho de la propia bioenergía, ofrezcan un contenido y una materia prima mucho más recalcitrantes incluso para la formación de argumentos que la cosmología einsteiniana y la indeterminabilidad de las subpartículas atómicas. La influyente *Música en la sangre* [1983] de Greg Bear puede servir de útil marcador cronológico de esta divisoria, mientras que probablemente yo no sea el único en considerar a la más reciente ciencia ficción seria basada en los procesos informáticos (incluso de un escritor tan estimable como Greg Egan) relativamente ilegible.

El ascendiente aparentemente irrecuperable de la fantasía está en ese caso bastante relacionado con las ventajas literarias ofrecidas por su nuevo contenido ecológico y una exploración ahora mucho más extensa de las posibilidades inherentes al cuerpo humano, mientras que el denominado *ciberpunk*, a pesar de todas sus energías y cualidades, puede interpretarse históricamente como un intento de contraofensiva de la ciencia ficción condenado al fracaso, y un último esfuerzo por reconquistar a unos lectores alejados por las dificultades de la ciencia contemporánea, ideológicamente cada vez más hostiles al radicalismo de la ciencia ficción más social (ahora generacionalmente distanciada de la cultura juvenil), y frustrados por la decreciente producción de una lectura fácil y formularia en el área de la ciencia ficción.

Pero no sería del todo correcto presentar la oposición entre la ciencia ficción y la fantasía como una reproducción y una variante del más conocido antagonismo moderno entre la alta cultura y la cultura popular o de masas; o al menos es una postura que sólo se puede adoptar después de registrar la atenuación posmoderna de estas líneas limítrofes, el *rapprochement* entre cultura elevada y cultura de masas en las pasadas décadas, y la difuminación de las características genéricas distintivas que en esto como en todo lo demás caracterizan a la posmodernidad. No sólo son las mejores obras y los mejores escritores recientes difíciles de clasificar, sino que las disensiones acerca de lo que no puede admitirse en el canon de la ciencia fic-

ción parecen cada vez más improductivas, a pesar de que el género en sí depende de ellas y está constituido por un reconocimiento genérico (o su número opuesto adjunto, la indeterminabilidad genérica). La obra de Gene Wolfe (1931-), que se desarrolla con riqueza en los espacios situados entre la fantasía y la ciencia ficción, puede quizá servir de demostración central en estos debates. En cuanto a mí, reconozco su calidad pero siento una profunda renuencia a abandonar estas distinciones genéricas. Quizá los juicios cualitativos que tan fáciles son de hacer en la ciencia ficción no estén disponibles en un mundo de discurso tan amorfo como la fantasía.

Esto no significa que los distintivos textos de fantasía contemporáneos no puedan emitir señales y vibraciones comparables a los de la mejor ciencia ficción y, sin embargo, tan diferentes de ella genéricamente como lo son de la fantasía más tradicional propiamente dicha. La creciente inundación diseñada para sumergir la costa oriental en la notable *Las estaciones de la marea* [1991] de Michael Swanwick es un acontecimiento tan «histórico» como la merma de la magia en Le Guin, pero su originalidad histórica más profunda radica, para empezar, en la transposición de toda esta «costa oriental» simulada a otro planeta. Como en Le Guin, la novela de Swanwick constituye una reflexión sobre la magia en sí, sobre sus poderes y su naturaleza, aunque abre para sí un lugar único en un juego narrativo de los dos sentidos distintos de esta palabra, de los cuales sólo uno existe en el discurso genérico de la fantasía. Ese significado «literario» designa, a buen seguro, los poderes poseídos por los magos «reales» (donde real designa las convenciones del género). Pero en el mundo real (usando el otro sentido de realidad) un mago real es aquel que ejerce una profesión e interpreta actos especiales en ámbitos que varían desde fiestas de cumpleaños infantiles a circos o espectáculos televisivos. Gregorian, el mago de Swanwick –que tiene el aspecto de un villano tan siniestro y escalofriante como el Jasper de Le Guin– fluctúa sin esfuerzo entre las dos funciones, como en la siguiente representación:

> El pájaro de la lluvia es un típico transformista. Cuando sobre el Agua de la Marea se produce el cambio vital, cuando el Océano asciende para anegar la mitad del continente, se adapta transformándose en una configuración más apropiada. De repente sumergió ambas manos profundamente en el recipiente de agua. El pájaro se resistió con violencia y desapareció […].
>
> Al aclararse el agua, un pez multicolor nadaba muy agitado en ella […][17].

[17] Michael Swanwick, *The Stations of the Tide,* Nueva York, 1991, p. 17 [ed. cast.: *Las estaciones de la marea,* Madrid, Martínez Roca, 1993].

Pero esta aparente demostración de la peculiar ontología de este planeta con sus formas de vida dimórficas resulta haber sido un enorme ilusionismo de la proverbial variedad del conejo en la chistera, como Swanwick revela en el siguiente capítulo. Los poderes mágicos de Gregorian se vuelven tan ambiciosos como los de *El mago* [1958] de Bergman, y no menos problemáticos. Pero lo que en Bergman es duda metafísica sobre lo sobrenatural (en una especie de ilustración textual de la bastante prosaica teoría de Todorov sobre lo fantástico) se convierte aquí en juego de ilusionismo narrativo y en una obra posmoderna con marcos genéricos que surgen y se desvanecen unos a partir de otros[18]. Este movimiento produce una intrincada alternancia entre la familiar suspensión de la incredulidad en Coleridge y algunas suspensiones de la creencia menos familiares, en las que la realidad prosaica del falsario y el ilusionista surge y se desvanece a partir de las convenciones de la fantasía, y de algún modo también las cubre en un virtuosismo de por sí muy distinto del modo en el que Dick motiva y garantiza su visión mediante las drogas y/o la esquizofrenia.

Esta inventiva verdaderamente posmoderna confirma entonces otro rasgo de la obra de Swanwick que parece tener sus afinidades con la ciencia ficción (de Van Vogt así como de Dick), pero que también es, desde el punto de vista histórico y genérico, muy distinta de las aperturas a otros mundos que tan a menudo plantean:

> El burócrata fue el último en irse. Entró en la sala de los espejos: las paredes y el techo repetían con elegancia la limpia infinitud blanca a lo largo de una línea decreciente de espejos de marcos dorados, antes de curvarse hacia un punto de fuga en el que la alfombra de motivos geométricos y el techo artesonado se volvían uno. Miles de personas usaban la sala en todo momento, por supuesto, entrando y saliendo de los espejos continuamente, pero el Consejo de Tráfico Arquitectónico no veía necesidad de que se hiciesen visibles. El burócrata disentía. Los humanos no debían pasar desapercibidos, pensaba; al menos el aire debería relucir a su paso.
>
> Prácticamente ingrávido, corrió por la sala, observando las imágenes ofrecidas por los espejos: una habitación como una jaula de pájaros de hierro negro que emitía un zumbido y destellaba de electricidad; un claro de bosque en el que máquinas salvajes saltaban sobre el esqueleto de un ciervo adulto, arrancándole las entraña; una llanura vacía salpicada de estatuas rotas y envueltas en un lienzo blanco, que sofocaba y suavizaba su fisonomía: ése era el que él quería. El director de tráfico se lo puso delante. El burócrata lo atravesó y penetró en la antecámara de la Transferencia de Tecnología. De allí a su despacho sólo había paso[19].

---

[18] En la Segunda parte, artículo II, se ofrece una conceptualización de esas «discontinuidades genéricas» que han evolucionado aquí hasta convertirse en un juego de simulacros.

[19] M. Swanwick, *The Stations of the Tide*, cit., p. 126.

Aún así, las «motivaciones del dispositivo» de Dick[20] nos alertaban con sus drogas y sus episodios esquizofrénicos de las analogías experienciales en el «mundo real», pero aquí las analogías –caminar por un corredor bullicioso (o vacío)– parecen bastante secundarias. La puerta de Van Vogt, por su parte, servía de portal hacia los misterios de ser completamente de otros mundos[21], algo como el turismo antes de la Segunda Guerra Mundial. Esa otredad es ahora la diferencia histórica entre Van Vogt y Swanwick, cuya narrativa meramente ofrece una muestra de varios paisajes, con una nueva arruga, a saber, que es sólo una muestra de diversas temporalidades. La vieja se mantiene, de hecho, en suspenso cuando alguien entra en otra dimensión espacial, y uno puede vivir conversaciones completas en el tiempo antes de escoger de nuevo la antigua cronología de la que se salió al atravesar una puerta determinada.

Eso ya situaría la narración de Swanwick una muesca por encima de la imitación de una experiencia puramente fílmica, que es ahora el análogo o el equivalente experimental habitual de tantas obras literarias contemporáneas (y no sólo las fantásticas). Bien podemos sentir escrúpulos éticos por la base fenomenológica de las representaciones no extraídas de nuestras experiencias corpóreas más auténticas sino meramente de su ampliación cinematográfica, mediante la imagen, hacia áreas que físicamente nunca hemos frecuentado (aun cuando esa ampliación se base en sí en la memoria de las equivalencias vividas), pero algo seguramente cambia cuando la imitación de la experiencia fílmica se vuelve reflexiva y tematizada, convertida en sí en el sujeto más profundo del texto.

En todo caso, aquí el texto se designa de modo inesperado mediante la representación, no meramente del cine, sino de los «efectos especiales» del cine, y de hecho de efectos inconcebibles para el cine en tiempos de Van Vogt. Ésta no es, por lo tanto, ni la reflexividad moderna ni la metafísica visionaria y la espiritualidad vulgarmente asociadas con la fantasía, sino algo completamente distinto: la imitación de la tecnología, y de un momento histórico de la tecnología muy específico por cierto. (Se nos dice, de hecho, que el desarrollo actual de la tecnología de los efectos especiales puede fecharse en la creación de un laboratorio para *La Guerra de las Galaxias* por parte de George Lucas en 1977.) El relato único de Swanwick es, por lo tanto, posmoderno, no sólo en el modo en el que representa la realidad de la imagen, sino también al llevar consigo, para empezar, la propia tecnología cibernética que es el marcador, si no la causa, de la posmodernidad. Se vuelve de ese modo, como un documento social, más realista que buena parte de lo que pretende pasar

---

[20] Un término y concepto formalista ruso; véase Víctor B. Shklolvski, *Theory of Prose* [1925]. Para consultar en castellano véase *Sobre la prosa literaria; reflexiones y análisis*, Barcelona, Planeta, 1971.

[21] Véase la Segunda parte, artículo VI.

por realismo social posmoderno y, frente al *ciburpunk* en la ciencia ficción, documenta una reivindicación de la fantasía contemporánea por sus inigualables posibilidades miméticas.

En todo caso, el encanto del mundo de la magia plantea una reivindicación más permanente de sí mismo, porque persiste en el romance medieval, del que el ciclo de Arturo es la expresión fundamental. Y como todos los géneros de los modos de producción diferentes del nuestro –el mito, la tragedia, la épica, la lírica china– también ofrece ese inigualable *Luft aus anderen Planeten*, ese aire de otros planetas (que Stefan George evocaba y al que Schoenberg puso música), que señala cierta liberación momentánea de la fuerza de gravedad de éste. Por lo tanto, también nuestros propios géneros –el movimiento moderno en cierto modo, la ciencia ficción en otro– se esfuerzan desesperadamente por escapar de nuestro campo de fuerza y de la fuerza de gravedad de nuestro momento histórico. Pero el romance –desde Chrétien hasta sus ecos más modernos en el *Parsifal* [1882] de Wagner o el *Lancelot* [1974] de Robert Bresson– conserva la fascinación ejercida por una transformación mágica de las relaciones humanas –conflicto, violencia, deseo, soberanía, creación de vínculos, amor y vocación– todas singularmente reconfiguradas bajo la categoría narrativa central de la aventura. Pero la invocación de la magia por parte de la fantasía moderna no puede recaptar esta fascinación, sino que está condenada por su forma a volver sobre la historia de la decadencia y caída de la magia, su desaparición del *entzauberte Welt*, el mundo desencantado de la prosa, del capitalismo y de los tiempos modernos. Sólo en este punto, cuando el mundo de la magia se convierte en poco más que nostalgia, puede el deseo utópico reaparecer con toda su vulnerabilidad y fragilidad. En Morris y Le Guin reaparece visiblemente ese puente misterioso que conduce de la desintegración histórica a la fantasía y de allí a la reinvención de lo *novum*, del mundo caído, en el que los poderes mágicos de la fantasía se han vuelto irrepresentables, a un nuevo espacio en el que la propia utopía puede fantasearse.

VI Cómo cumplir un deseo

Ni la diferenciación genérica (la diferencia constitutiva entre la ciencia ficción y la fantasía) ni la descripción estructural (la imaginación y la ilusión, el deseo y su elaboración secundaria) parecen, sin embargo, habernos acercado más a la naturaleza y a la fuente del deseo utópico (cuya vacía evocación como imagen de una sociedad perfecta, o incluso como anteproyecto de una sociedad mejor, es preferible dejar a un lado desde el principio, sin más comentarios). Y tampoco la detección de la ideología utópica parece habernos ayudado mucho a determinar la ciencia utópica. ¿Hay de hecho un método formalista para describir la función augusta de la imaginación coleridgeana en la textualidad utópica que no se encuentre de pasada en el contenido, y no vuelva a caer en los diversos esquemas utópicos ya mencionados, organizados en torno a la abolición del dinero, el deseo, el trabajo no alienado, la liberación de la mujer, etc.? No sólo fueron todos estos temas resultado de una negación del orden existente frente a la construcción de uno nuevo, sino que además no parecen guardar ninguna relación privilegiada con la estructura del texto utópico, y con la misma facilidad podrían haber sido esbozados en un panfleto político o en un tratado de teoría política. De esa forma, en otras palabras, no son aún cumplimientos de deseos y, por lo tanto, parece necesario volver al problema del cumplimiento de deseos propiamente utópico para determinar un proceso específico de la ideología utópica o las gratificaciones del *punctum* narcisista.

Aquí, de hecho, el giro reflexivo del análisis de la magia hecho en el capítulo anterior puede servir de precedente, porque no parece irrelevante para preguntar cómo las propias utopías, o sus análogos de ciencia ficción, escenifican el deseo propiamente dicho, y qué se considera exactamente en ellas en particular como cumplimiento de dichos deseos. Dos obras de gran calidad vienen a la mente como re-

presentaciones del proceso en sí de formar y satisfacer el deseo utópico: *La rueda celeste* de Ursula Le Guin [1971] y, al otro lado del telón de acero, *Picnic junto al camino* [1972], la obra prácticamente contemporánea de los hermanos Strugatsky[1].

Los Strugatsky nos dan una utopía, por así decirlo, inversa o desde el otro lado del espejo. Es sencillamente la Zona, un peligroso y enigmático espacio de otredad que aparece en sus novelas bajo diferentes aspectos; véase, por ejemplo, el Bosque, en *The Snail on the Slope* [1968]. La Zona es un área mágica e incomprensible, de espacio radicalmente distinto –un espacio situado más allá de la ley, un Chernóbil ontológico– que contiene objetos inusuales: objetos enigmáticos como los «vacíos» («dos discos de cobre del tamaño de un platillo, aproximadamente de un centímetro de espesor, con un espacio de unos doce centímetros entre ellos» [p. 8]); objetos mortales como la pelusa ardiente, una «trémula y temblorosa especie de aire caliente a mediodía sobre un tejado metálico» (p. 22), y las telarañas plateadas que envenenan a Kirill en la primera parte; junto con objetos de inestimable valor y uso –recompensa por todo esto y verdaderos tesoros de la Zona, como baterías permanentemente cargadas– y que son de especial interés para el complejo industrial militar.

Éstos son los objetos de nuestras utopías vistos a través del espejo distorsionador de ojos extraños: ¿qué utilidad tiene una bandeja de comedor transparente? De hecho, ¿qué es, para empezar, una bandeja de cafetería? ¿Qué es un orinal, por no hablar de uno de oro, o un vehículo eléctrico de baja potencia para moverse por el bosque? ¿Cuáles son las máquinas de las nuevas fábricas de Bellamy? Ningún extraterrestre podría entenderlo, y nosotros tenemos problemas similares con su Zona, que sólo podemos conceptuar como un espacio malévolo en el que, de vez en cuando, descubrimos objetos con los que se puede hacer una fortuna. Así seguimos blandiendo nuestras categorías binarias terrenales de bueno y malo (bueno para nosotros, malo para nosotros), si bien ahora complemente disociadas unas de otras, y coexistiendo como dos dimensiones específicas e inconmensurables, y pasando así por alto las advertencias hechas por Stanislaw Lem de que lo radicalmente ajeno no puede comprenderse de acuerdo con categorías humanas[2].

Los extraterrestres no son ni benévolos ni malévolos, a pesar de la dialéctica ensayada en libros como *El fin de la infancia* [1950] de Arthur C. Clarke o *Un caso de conciencia* [1959] de James Blish. Motas o puntos de luz en los márgenes del campo de visión extraterrestre, somos invisibles para ellos, o al menos indiferentes, una si-

---

[1] Ursula Le Guin, *The Lathe of Heaven*, Nueva York, 1971 [ed. cast.: *La rueda celeste*, Barcelona, Edhasa, 1987]; Arkady y Boris Strugatsky, *Roadside Picnic*, Nueva York, 1977 [ed. cast.: *Stalker, picnic junto al camino*, Madrid, Ediciones B, 2001]; en adelante las referencias a las páginas de ambas ediciones en inglés se darán en el texto.

[2] Véase el capítulo VIII.

tuación que no excluye sombríos accidentes. *Picnic junto al camino,* de hecho, narra uno de esos incidentes extraterrestres.

Pero la extraordinaria densidad de la novelita de los Strugatsky debe explicarse por la variedad de humanos y grupos humanos que presionan, con sus limitados procesos de pensamiento y sus diversos intereses, sobre este espacio que ha aparecido como por milagro cósmico: entre ellos, científicos que intentan entender, medios de comunicación en busca de sensacionalismo, empresarios que calculan posibles beneficios, y militares que sopesan las oportunidades de obtener nuevas «armas de destrucción masiva»; la mafia, por último, organizando contrabando, realizando un activo tráfico de artículos prohibidos por la frontera canadiense, conocida por ser zona de anteriores operaciones de contrabando clásico en la propia Prohibición. Pero la Zona también ha dado lugar a una nueva profesión, y a una nueva forma de proeza e intrepidez humanas: la del *stalker* [merodeador], que arriesga su vida, su salud y su libertad en incursiones ilegales a la Zona[3].

Uno de estos marginales y subversivos es el protagonista, cuya recompensa por sus esfuerzos ha sido una hija genéticamente deformada o mutante. Acabaremos entendiendo que sus motivos no son económicos, sino que intenta desesperadamente encontrar una cura para la afección de la niña en el mismísimo lugar de los milagros; y, a falta de cura específica, busca un objeto legendario que ahora inclina genéricamente nuestro texto hacia el cuento de hadas (cuyas fronteras en todo caso los Strugatsky transgredieron con frecuencia en otras obras)[4].

Pero es precisamente la naturaleza de dichas fronteras genéricas la que el cumplimiento de deseos reflexivo intenta explorar, a veces mediante una fusión ilícita que dramatiza su incompatibilidad. Así, en las primeras obras de Le Guin, una zona rural de magos y dragones inspirada en Tolkien coexiste extrañamente con naves espaciales y exploradores de ciencia ficción procedentes de otros planetas. La propia Le Guin ha calificado dichas obras de errores juveniles, pero el error de categoría genérica pone con gran agudeza en primer plano las virtudes de cada uno y puede considerarse una meditación reflexiva sobre los dos sistemas distintos. Por lo tanto, la capacidad creativa de la magia (que hemos examinado en el capítulo anterior) y el enorme éxtasis del vuelo del dragón contrastan agudamente con la resistencia de la materia en el modo de ciencia ficción y su sistemática exploración de la otredad y de

[3] Vale la pena señalar que la película de Andrei Tarkovsky, *Stalker* [1979], sólo está ligeramente relacionada con el original de los Strugatsky. Se dice que la película virgen sobre la que se rodó una primera versión relativamente fiel resultó defectuosa, y que por desgracia las carencias económicas determinaron las soluciones alegóricas más baratas del producto final.

[4] En especial, dichas obras son la novela de 1965 traducida al inglés con el título de *Monday Begins on Saturday,* Nueva York, 1977.

la cultura ajena. Pero hay un hilo alegórico que enlaza los dos modos en la ONU galáctica de Le Guin (el Ekumen), cuya pacífica coexistencia se garantiza mediante un dispositivo simultáneo de comunicaciones más rápidas que la luz –el ansible– cuyo descubrimiento por parte de Shevek no se relata retroactivamente hasta un libro posterior, *Los desposeídos* [1974][5].

En Le Guin, por lo tanto, nos enfrentamos a algo parecido a una alternancia binaria entre el principio de realidad de la ciencia ficción y el principio de placer de la fantasía. Quizá en ese sentido la utopía constituya una síntesis activa de estos dos inconmensurables: la creatividad suprema o el impulso de modelación de la fantasía dirigiendo a la materia prima más recalcitrante de todas, en el Estado y en el orden social. Y así es como, a medida que la ciencia ficción se acerca a la condición de utopía (como en las dos novelas que aquí se están analizando), comienza a ascender hacia la superficie una peculiar topología de cuento de hadas a modo de red venosa.

En todo caso, el supremo objeto de deseo perdido de la Zona de los Strugatsky no resulta ser un brillante equipo tecnológico que utiliza procedimientos físicos completamente incompresibles, sino un objeto mágico de tipo singular: «un artefacto mítico que se encuentra en la Zona, con forma de esfera dorada que concede los deseos humanos» (p. 93). Es esta Esfera Dorada la que busca el *stalker* protagonista de *Picnic junto al camino,* y el lector siente que el éxito de la búsqueda depende en parte de la calidad del propio deseo. ¿Puede ser meramente personal y egoísta, lo cual significa, en nuestra sociedad, el deseo de muchísimo dinero (al que por definición se añaden la salud y la juventud)? Pero el dinero, e incluso los milagros científicos, ya estaban de algún modo incluidos en los otros objetos más utilitarios. Si este deseo se abstrae, por lo tanto, a otro más general –la felicidad, pongamos, o *jouissance*– cumple de algún modo la presencia ausente y la competición ontológica implícita con esa otra realización, ajena, de la *jouissance,* en torno a la cual incomprensiblemente gira toda la novela.

Porque, ¿no es el propio «picnic» hipotético sencillamente esa forma de *jouissance* ajena y transfigurada, la fiesta de carnaval de seres completamente inimaginables para nosotros por su inconcebible superioridad? La hipótesis científica, de hecho, que mejor explica la Zona y la Visita de la que presumiblemente procede, es la que da título a la novela:

> Imagina un picnic […] Pinta un bosque, una carretera rural, un arroyo. Un coche se sale de la carretera y se acerca al arroyo, un grupo de jóvenes sale del coche portando botellas, cestas de comida, transistores […] Por la mañana se van […] ¿Y qué ven [los tes-

[5] Ursula Le Guin, *The Dispossessed,* Nueva York, 1974 [ed. cast.: *Los desposeídos,* Barcelona, Minotauro, 2002].

> tigos animales de la región]? Gasolina y aceite vertido en la hierba. Viejos chisperos usados y filtros, corazones de manzana, envolturas de caramelos, restos quemados del fuego del campamento […] un picnic junto al camino en el cosmos (p. 107).

Pero estos restos, que atestiguan la absoluta indiferencia de los extraterrestres hacia la existencia humana –porque nosotros somos precisamente esos «testigos animales»– son también los vestigios y las marcas del placer sobrehumano, que los humanos individuales apenas pueden imaginar.

Y así, el deseo de Redrick no es para él sino para curar a su hija mutante; pero en el proceso de aproximarse a su objetivo –y la novela comienza con el propio descubrimiento de la Esfera Dorada– se exige otro sacrificio, por así decirlo, la sustitución del pago de su propio deuda (la lesión genética a cambio de los valiosos descubrimientos efectuados en la Zona) por otra vida. Para este fin, Redrick toma prestada la vida de una parte inocente, del hijo de un competidor discapacitado con el que ha acordado compartir los beneficios de esta particular expedición. Arthur está obligado a preceder al *stalker,* del mismo modo que uno pudiera usar a una víctima inconsciente para recorrer un campo minado, y más o menos con las mismas consecuencias. Pero el joven también tiene un deseo, singularmente desinteresado e incluso más altruista que el paternal de Redrick. De hecho, su deseo inscribe el propio impulso utópico, una filantropía universal, el más puro anhelo de bien para la humanidad: «Felicidad para todos […] ¡Gratis! […] ¡Toda la que queráis! […] ¡Venid todos! […] ¡Hay suficiente para todos! ¡Nadie quedará insatisfecho! […] ¡Gratis! […] ¡Felicidad! […] Gratis» (p. 151). La muerte del chico que abre el camino al cumplimiento de los deseos de Redrick es, por lo tanto, una especie de asesinato (así como una venganza sobre el padre, y también la sustitución del sacrificio de un vínculo paterno por otro), pero es también una eliminación por parte del texto de ciencia ficción del impulso utópico, que este modo de narrativa aparentemente no puede tolerar. El marco de la ciencia ficción electrocuta al soñador utópico con tanta seguridad como las telas de araña venenosas de la Zona infectan de muerte a quienes entran en contacto con ellas. El amargo resultado (sea cual sea el destino de la niña deforme) es la inevitable reconfirmación del principio de realidad de la ciencia ficción.

Al mismo tiempo, lejos de introducir cuestiones morales o éticas en el análisis, el asunto de la calidad del deseo –su relativo interés o desinterés– nos devuelve abruptamente a las enseñanzas de Freud sobre lo universal y lo particular. Freud relacionaba la particularidad del deseo con la fantasía insaciablemente egoísta que no nos repele porque sea egoísta sino porque no es nuestra, una formulación que revela el desagradable enjambre de deseos irreconciliables y opuestos que se dan tras el orden social y su apariencia cultural. En cuanto a la universalidad, no se trata tanto de

una posibilidad social como del disfraz mismo que hace posible la apariencia cultural; una especie de sistema no metafórico de ornamentación y de decoración elaborada que simula impersonalidad y ofrece una abstracción que todos pueden aprobar; una sociedad más perfecta, «que nadie vuelva a pasar hambre», «felicidad para todos, tanta como queráis». En ese caso, ¿no debe el orden utópico interpretarse como una maquiavélica estructura de organización social práctica, oculta tras la falsa universalidad de los diferentes regímenes utópicos? ¿Y hemos llegado realmente al secreto más profundo de la forma utópica cuando ésta se disuelve así en el fantasma personal, por una parte, y en lo político práctico por otra?

Dichas cuestiones nos preparan para la exploración mucho más elaborada del cumplimiento de los deseos en *La rueda celeste.* La única novela contemporánea de Le Guin, por así decirlo, también escenifica la apoteosis de su ciudad adoptiva de Portland, Oregón, e ilustra con brillantez la relación formal que la ciencia ficción mantiene con la novela histórica propiamente dicha. Porque si las grandes novelas históricas reproducen momentos claves del pasado de sus escenarios, dotándolos finalmente de un rico conjunto de tradiciones inventadas y de toda una resonancia ontológica (como atestigua lo que las crónicas de Faulkner hacen por Misisipi), la novela de ciencia ficción, por el contrario, y en particular ésta, enriquece el paisaje urbano con toda una variedad de futuros imaginarios, desde el atrasado y provinciano Portland de los Años de la Plaga a la brillante Portland megacapital de las Naciones Unidas. La futura perspectiva histórica es así una especie de prima complementaria o lateral a la dimensión utópica de una novela, llena de extrañamientos extraordinarios, como cuando al protagonista de Le Guin, George Orr, cuyos «sueños efectivos» producen estas transformaciones catastróficas pero inmediatas, le resulta difícil entender cómo funciona un túnel submarino:

> El Willamette era un elemento útil del entorno, como un animal dócil y muy grande, enjaezado con correas, cadenas, varas, silla, bocado, cinchas, maniotas [...] Sobre la cabeza de los que entonces manejaban el tren GPRT en el Túnel de Broadway había toneladas de rocas y grava, toneladas de agua en movimiento, los pilotes del muelle y las quillas de los barcos oceánicos, los enormes soportes de cemento de los puentes elevados de la carretera y sus vías de entrada, un convoy de camiones de vapor cargados de pollos congelados producidos en incubadora, un avión de reacción a 10.000 metros de altitud, las estrellas a 4,3 años luz (p. 40-41).

Vestigios del caballo de carreras que es símbolo de poder en uno de los primeros sueños de George. Pero este enjaezamiento y la sobreconstrucción de la naturaleza también sirven para velar y desfamiliarizar a la naturaleza, y en particular al agua que no está así enjaezada e instrumentalizada:

> ¡[Heather] fue hacia la puerta y se quedó medio dentro, medio fuera, un rato, escuchando la rugiente y aullante alabanza eterna de la corriente! ¡Alabanza eterna! Era increíble que hiciera ese tremendo ruido durante cientos de años antes de que ella hubiese nacido siquiera, y seguiría haciéndolo hasta que las montañas se moviesen (p. 108).

Pero en esto se equivoca, porque el propio destino del agua avanza y retrocede con los sueños de George; y valdría la pena seguir el destino del agua a través de nuestra tradición utópica, desde la bahía en media luna de los textos originales[6] hasta la cuestión de la fontanería y el alcantarillado en los más modernos. Aun así, este pasaje de *La rueda celeste,* en el que la corriente representa la propia naturaleza, nos da al menos un criterio a partir del cual juzgar el texto utópico, y lo que posibilita tanto como lo que reprime.

Pero esta novela «realista» sobre Portland es también un cuento de hadas, de hecho una personificación y elaboración bastante grotesca de uno de los cuentos de hadas arquetípicos del cumplimiento de deseos, a saber, el del pescador al que un pez inmortal promete tres deseos, con los resultados que conocemos («desearía tener unas salchichas; «¡Desearía que se te pegaran las salchichas a la nariz!»; con el inevitable último deseo)[7]. La premisa en la que se basa es de totalidad: que el mundo es un sistema inmenso y autosuficiente: cambia algo en él, no importa lo pequeño que sea, y todo lo demás se verá sin remedio inesperadamente alterado. Es una visión que funciona tan bien diacrónicamente como aquí sincrónicamente. Recuérdese la desgraciada mariposa de «El ruido de un trueno» [1952] de Bradbury que, aplastada durante un viaje en el tiempo al Paleolítico, cambia el presente hasta hacerlo irreconocible cuando el viajero regresa[8].

Los «sueños efectivos» de George siempre se materializan, por lo tanto, al estilo de la legendaria traición de los oráculos («¡cuando Creso cruce el río Halis, caerá un imperio mítico!», a saber, el suyo propio). Hay una lateralidad de la atención: lo que su inconsciente fija como objeto de concentración explícito resulta ser un mero detalle de una imagen ordenada de modo muy distinto. Su guardián considera esto «la excesiva literalidad del pensamiento de proceso primario» (p. 61), lo cual también puede ser, reflejando en ese caso el modo en el que los significantes literales pueden cambiarse y permanecer serenamente iguales a sí mismos al mismo tiempo que sus significados y sus

---

6 Marin es especialmente bueno en este detalle geográfico peculiar; véase Louis Marin, *Utopiques,* cit., pp. 153-155.

7 Günter Grass ha usado este cuento de hadas como marco de otra historia extraordinaria de la especie humana, en *Der Butt,* publicado en 1977 [ed. cast.: *El rodaballo,* Madrid, Alfaguara, 1999].

8 Ray Bradbury, autor de *Crónicas marcianas* [1950] y *Fahrenheit 451* [1953], es otro escritor situado entre ambos géneros, en cuyas obras a menudo se difuminan los límites entre la fantasía y la ciencia ficción.

consecuencias fundamentales varían enormemente. Desde otra perspectiva, ciertamente, contemplamos aquí las consecuencias inesperadas de esta alternancia entre la ilusión y la imaginación analizada en un capítulo anterior. Lo que debería haber personificado el trabajo de la imaginación es desplazado y trivializado de repente por la centralidad catastrófica de un elemento de mera ilusión, un detalle hasta entonces insignificante del contexto que la imaginación resultaba dar por supuesto. He aquí un ejemplo: el mundo ya no va a estar superpoblado. Pero esta evolución bien recibida debe ahora racionalizarse en retrospectiva por la muerte de seis millones de personas en los Años de la Plaga (un suceso hasta entonces inexistente que rápidamente encuentra su lugar en nuestra memoria cronológica del pasado reciente, como los muebles de Proust apresurándose a alcanzar su lugar correcto en el espacio del dormitorio antes de que él se despierte por completo). ¿No es el episodio en sí una especie de fábula antiutópica (el sufrimiento inevitable que todos los experimentos utópicos comportan)?

Pero eso depende de cómo interpretemos el utopismo del director onírico de George, el especialista en sueños William Haber. Ciertamente Haber tiene grandes planes, pero uno siente que esta fábula lo trata con bastante dureza, una vez considerado todo, y que su indudable «voluntad de poder» –Nietzsche, después de todo, demostró que ésta se mantenía activa tanto en las cosas más pequeñas como en las más grandes– es tachada principalmente de fracaso por el programa taoísta de Le Guin:

> La cualidad de la voluntad de poder es, precisamente, el crecimiento. El logro es su cancelación. Para ser, la voluntad de poder debe aumentar con cada logro, convirtiendo el cumplimiento en un mero paso que conduce a otro. Cuanto mayor sea el poder obtenido, mayor el apetito de más. Como no había límite posible al poder que Haber obtenía a través de los sueños de Orr, tampoco había fin a su determinación de mejorar el mundo (p. 128).

El «surgimiento» de Haber al final es la moraleja predecible a su servicio, mientras que la personalidad de Orr es la opuesta en todos los aspectos:

> La posibilidad infinita, la totalidad ilimitada y sin restricciones del ser, de lo incomprometido, lo inactivo, lo no tallado: el ser que, no siendo nada más que sí mismo, lo es todo (p. 95).

Heather ve, por consiguiente, la aparente pasividad de George como un tipo de notable e inusual fortaleza; e incluso los desconocidos y los transeúntes parecen recibir consuelo de ella:

> Orr se llenó de un júbilo tal que, entre las cuarenta y dos personas que se habían apretujado en el coche mientras él pensaba estas cosas, las siete u ocho más apretadas contra él sintieron un leve pero claro flujo de benevolencia o alivio. La mujer que no le había quitado la rienda sintió un bendito cese del agudo dolor en el callo [...] (p. 42).

Uno podría bien adherirse al taoísmo que Le Guin expresa en tales pasajes sin sentirse completamente cómodo respecto al modo en que la autora usa a Haber para marcar el tanto. El diagnóstico psicológico popular por ejemplo: «el médico no estaba […] realmente seguro de que existieran otros, y quería demostrar que sí ayudándolos» [p. 32]. Porque debe alegarse (una y otra vez) que Haber quiere mejorar las cosas y ayudar a la gente; «¡por un mundo mejor!» [p. 73] no es para él un brindis sin sentido, sean cuales sean los motivos nietzscheanos que se agitan bajo la superficie. Su actitud debe contrastarse con la de Heather:

> Una persona que cree, como ella creía, que las cosas encajan, que hay un todo del que uno forma parte, y que al formar parte uno es el todo, esa persona no tiene deseo alguno, en ningún momento, de jugar a ser Dios (p. 106).

La suya es una actitud de ser, no de praxis:

> Las cosas no tienen fines, como si el universo fuera una máquina en la que cada parte tiene una función útil. ¿Qué función tiene la galaxia? […] Lo que importa es que somos una parte. Como el hilo de un paño o una hierba en un campo. *Es* y *somos*. Lo que hacemos es como el viento que sopla en la hierba (p. 82).

Pero, como en el caso de Orr, Le Guin ha puesto mucho empeño en motivar el carácter de Haber. Es alguien a quien le gusta hacer el bien y cambiar las cosas: «frecuentemente sueño despierto con heroicidades. Yo soy el héroe. Salvo a una niña, o a otro astronauta, o una ciudad sitiada, o todo un maldito planeta. ¡Sueños mesiánicos, sueños de benefactor, Haber salva el mundo!» (p. 36). La contradicción que hay en el fondo de la moraleja es la que habita en cualquier ética: que uno se convierte en lo que ya es. El problema es que el propio Haber, con su personalidad benefactora y su voluntad interior de poder incluidas, ya forma parte del tejido del ser. La voluntad de poder no es algo exterior al ser que uno pudiera omitir para existir en un estado más pacífico. Es el ser en sí, como indica el modo en que Heidegger puede transformar la versión del impulso de Nietzsche (como tradicionalmente lo entendemos, como Le Guin lo entiende) en *energeia* aristotélica, es decir, en la mismísima fuerza de la vida y en la propia actividad. Si es, de hecho, cuestión de la totalidad del ser, ¿cómo puede alguien suponer que escoge y elige aceptar los impulsos de Orr y repudiar los de Haber?

El mismo argumento podría usarse para el propio Orr que, con independencia de cuál sea su relación con el ser, también se ve obligado a la acción muy específicamente contra Haber y contra los planes milenaristas de éste, que de algún modo debe atajar y neutralizar. Porque la acción y el cambiar las cosas son en sí parte ne-

cesaria del ser e implican tanto al soñador como a su director. De hecho, la confusión más interesante radica en la materia del propio agente utópico: ¿es Orr el utópico, cuyos sueños lo cambian todo sin que él lo quiera? ¿O acaso no es Haber el verdadero utópico, que simplemente desea que se produzcan los cambios? En tal caso, Haber ejercería de representante de la ilusión, en contraste con Orr, que representaría el poder de la imaginación. ¿Y cuál es la naturaleza del extraño poder utópico –la excepcionalidad del *iaklu'*– que durante un momento debe Orr soportar? Aparentemente no podemos juzgar este poder como maligno o catastrófico (aunque sus resultados parezcan merecer casi exclusivamente esa descripción); y en gran medida la belleza de la novela radica en el misterio de este extraño ritmo que se da en el fondo del propio ser, envuelto en parte por esa misma niebla que rodea a los extraños, cuya propia realidad improbable es su mismísima representación.

No parece especialmente prometedor oponerse a las premisas y al significado de una novela, y de hecho sólo lo hago para sacar a la luz sus problemas de representación y sus contradicciones, que emergen con claridad si consideramos *La rueda celeste* una obra antiutópica. Si por el contrario reducimos un poco las apuestas, y no convertimos a Haber en un revolucionario utópico que desea cambiarlo todo y transformar la propia totalidad del ser, sino que lo interpretamos más bien como el partidario de un *New Deal*, un liberal o socialdemócrata ansioso por la reforma y no por la revolución, y decidido a cambiar un poco acá y un poco allá, a medida que va encontrando los diversos males de la sociedad, uno a uno, en su camino; entonces, de obra antiutópica, la novela pasa a una tradición inspiradora completamente distinta, y el *iahklu'* se convierte en la palabra clave de la propia revolución entendida como sueño de un proceso total. Pero no deberíamos permitir que esta opción interpretativa debilitara la ambigüedad fundamental del texto: Le Guin es una escritora utópica con sentimientos ambiguos, y ofrece la indecibilidad constitutiva de una representación que afirma y avanza la utopía en el mismo acto, mediante el cual la pone fundamentalmente en cuestión. Esto no resulta muy sorprendente en la medida en que el taoísmo que se usa como instrumento crítico y negativo contra la utopía de Haber es de por sí utópico en su serenidad.

La propia autora ha calificado *La rueda celeste* como un homenaje a Philip K. Dick; ciertamente es lo máximo que ella se acerca a imitar los grandes flujos de metamorfosis esquizofrénica que para muchos son los momentos más singulares de la obra de Dick (Lem también efectuó varias imitaciones de estas secuencias, más notablemente en *Congreso de futurología* [1970]). Pero su posibilidad de hacerlo está íntimamente relacionada con la naturaleza misma de la premisa filosófica que adopta en esta novela, a saber, que la realidad es una red continua en la que no se puede retirar un hilo sin provocar una alteración simultánea en la totalidad. Es, de hecho, nuestra vieja amiga la totalidad sincrónica, y el tránsito de una de estas totalidades a

otra es la navegación por una zona delirante e ignota cuyo ser se agita con ondas y pulsaciones incomprensibles:

> No podía seguir hablando. Se le había secado la boca. Lo percibió: el giro, la llegada, el cambio. La mujer también lo sintió. Parecía asustada. Sujetando la pesada gargantilla de metal cerca del cuello como un talismán, contemplaba fijamente con pánico, espanto, terror, la vista a través de la ventana […] Estaba allí en el centro, como [Haber]. Y como él se había girado para mirar por la ventana cómo se desvanecían las torres, como un sueño, sin dejar ni rastro, cómo los insustanciales kilómetros de urbanización se disolvían cual humo en el viento, la ciudad de Portland, que había tenido una población de un millón de habitantes antes de los Años de la Plaga pero en estos días de la Recuperación sólo tenía unos cuantos cientos de miles […] (pp. 63-64).

Quizá, de hecho, la propia insistencia de Le Guin en el cambio deba contrastarse con el modo insidioso, en Dick, en que la realidad se modifica sin nuestra inmediata conciencia: la pesadilla agitándose en el rincón mismo de nuestro campo de visión en un mundo por lo demás normal. Comparemos, en este sentido, dos de las escenas culminantes de estas obras. Por una parte, las desesperadas ansiedades de la cita dada o tomada en un mundo en pleno flujo temporal y geográfico:

> Orr había quedado, la semana anterior, en encontrarse el jueves con Heather LeLache en el Dave's para comer, pero tan pronto como salió del despacho supo que no lo conseguiría […] Por supuesto que no encontraría el Dave's. Ni siquiera podía encontrar la calle Ankeny. La recordaba tan gráficamente de otras tantas existencias que se negó a aceptar, hasta llegar allí, lo que le aseguraba su memoria presente, que simplemente no existía ninguna calle Ankeny. Donde habría debido estar esa calle, el Edificio de Coordinación de la Investigación y el Desarrollo se disparaba hacia las nubes entre sus céspedes y sus rododendros […] No recordaba con exactitud cómo se llamaba la firma de Heather, ¿era Forman, Esserbeck y Rutti o era Forman, Essserbeck, Goodhue y Rutti? Encontró una cabina telefónica y buscó la firma. No había nada parecido en la guía, pero sí un P. Esserbeck, abogado. Llamó y preguntó, pero allí no trabajaba ninguna Srta. LeLache (pp. 123-125).

Por otra, el vuelo épico de Joe Chip a Des Moines, Iowa, a través de un mundo que rápidamente se deteriora hacia el pasado:

> ¿Puedo llegar a Des Moines en un automóvil LaSalle de 1939? se preguntó […] Espera un minuto, pensó. En 1939 existía el transporte aéreo. Si consiguiera llegar al aeropuerto de Nueva York –posiblemente en este coche– podría contratar un vuelo. Alquilar

> un aeroplano trimotor Ford con piloto y todo […] Una hora después llegó al aeródromo, aparcó y supervisó los hangares, la manga de viento, los viejos biplanos con sus enormes propulsores de madera […] Diez minutos después el biplano Curtiss-Wright estaba lleno de gasolina, habían encendido manualmente el propulsor, y con Joe Chip y Jesperson a bordo, el aparato empezó a trazar una senda errática y desmañada por la pista de despegue, saltando en el aire y cayendo de nuevo al suelo […] A las tres de la tarde del día siguiente llegaron al aeródromo de Des Moines[9].

Pero la regresión temporal de Joe Chips no es resultado de un aberrante cumplimiento de los deseos, sino por el contrario de la malignidad del propio ser que más adelante, en *Ubik*, se personificará en uno de los incomparables malos de Dick.

Lo que se acerca más en registro es el resultado y las enormes devastaciones de decadencia y desintegración en ambas obras. Dick es notoriamente el poeta épico de la entropía y de la transformación del mundo en *kippel*, las capas de polvo, la putrefacción de todo lo sólido, una destrucción de la forma en sí que es peor que la muerte:

> La alfombra del despacho que tenía bajo los pies se pudrió, se volvió mohosa, y después brotó, creció, viva, hasta convertirse en fibras verdes; vio que se estaba convirtiendo en hierba. Y después las paredes y el techo cedieron, se hundieron convertidos en fino polvo; las partículas llovieron silenciosamente como cenizas[10].

(Y si retenemos por un momento la última frase del párrafo es para añadir entre paréntesis algo que con poca frecuencia se percibe, que, como los zapatos humedecidos de Platonov, que brotan y cobran vida como plantas[11], esta entropía también puede tener un extremo distante en la propia resurrección: «Y el cielo azul, frío, apareció intacto, arriba».)

Pero en Le Guin la descomposición está motivada:

> Los edificios del centro de Portland, la Capital del Mundo, los elevados, nuevos y elegantes cubos de piedra y cristal intercalados con dosis equilibradas de verde, las fortalezas del Estado –Investigación y Desarrollo, Comunicaciones, Industria, Planeamiento

---

[9] Philip K. Dick, *Ubik*, Nueva York, 1969, pp. 138-144 [ed. cast.: *Ubik*, Madrid, La Factoría de Ideas, 2005]. Sería instructivo comparar estas dos escenas de transformación angustiosas con sus homólogos rusos posmodernos en la extraordinaria *Homo zapiens* [1999] de Viktor Pelevin, donde el descenso hacia la imagen penetra mucho más profundamente en las fuentes de la mercantilización y de la sociedad del espectáculo.

[10] *Ibid*,. p. 102.

[11] Véase el capítulo sobre *Chevengur* de Platonov en mi libro *Seeds of Time*, cit.

Económico, Control Medioambiental– se estaban fundiendo. Se estaban empapando y desestabilizando, como gelatina al sol. Las esquinas ya habían rodado por los lados, dejando grandes restos cremosos (pp. 164-165).

Esta pesadilla particular expresa la vacuidad del ser de Haber (él es el último «soñador efectivo») más que cualquier malevolencia del tipo que guía a las figuras preternaturales de Dick (como Palmer Eldritch o Jory). Ciertamente hay agresividad en Le Guin, pero se identifica con los militaristas y los misóginos (como Condors) que lejos de privar al mundo de su realidad ontológica simplemente lo arruinan y lo destruyen.

Está, por último, la cuestión del pequeño negocio y la nostálgica fascinación de Dick por él. Pero también está la cuestión del final de *La rueda celeste*. ¿Cómo concluir, de hecho, esta interminable serie de deseos, que es también, para George Orr, el problema de despojarse de sus aterradores y misteriosos poderes? Le Guin lo consigue mediante una serie de discontinuidades genéricas que cambian el registro de la novela, haciéndola pasar primero a la ciencia ficción más convencional de extraterrestres y guerra galáctica, y después al nivel de la completa fantasía, en la que unos extraterrestres benéficos, flotando como tortugas gigantescas, retiran el *iakhlu'* y se instalan pacíficamente como cualquier otra oleada de inmigrantes estadounidenses en un Portland ahora estabilizado. La visita de Orr a la tienda de antigüedades de los extraterrestres, construida bajo la antigua autovía, ofrece un *deus ex machina* que lo debe todo a la obsesión que Dick mantuvo durante toda su vida por las pequeñas tiendas de recuerdos y por el relacionado tráfico de recuerdos en los que la propia nostalgia de Dick por la década de los cincuenta estadounidenses está tan maravillosamente captada y expresada. En este punto, por lo tanto, los extraterrestres (que parecen compartir una sola conciencia) probablemente deban más a los útiles y comprensivos autómatas de Dick, como el Lincoln y el Stanton de *Podemos construirle* [1962], que a las apariciones más terroríficas del trabajo posterior.

Pero su avatar previo –la captura extraterrestre de la Luna como respuesta a un sueño efectivo de «paz en la Tierra» experimentado por Orr– no sólo es una reproducción de la paradigmática *La guerra de los mundos* de Wells; también dramatiza un tema fundamental en la teoría de las colectividades de Sartre, a saber, que un grupo se unifica desde el exterior, mediante una amenaza o un enemigo comunes. Y así el deseo efectivo de paz en la Tierra experimentado por George tiene como resultado lógico, pero inesperado, la unificación de la especie humana mediante un ataque desde el exterior. Y esta consecuencia inesperada tiene una consecuencia inesperada propia, a saber, abrir el relato de Le Guin a la posibilidad de un más allá en el que poder basar, o incluso explicar, su premisa inexplicada (la «efectividad» del sueño de Orr): un más allá del realismo histórico del texto de Portland.

¿Sigue siendo posible que el texto de cumplimiento de los deseos proyecte sus deseos en forma de realización ingenuamente satisfecha y satisfactoria? Después de todo, el cumplimiento de los deseos nunca es, por definición, un verdadero cumplimiento del deseo en general; y debe presumiblemente estar siempre marcado por la vacuidad de la ausencia o el fracaso en el fondo de sus visiones más entrañablemente fantaseadas (un argumento que Ernst Bloch nunca se cansaba de plantear). Hasta el proceso de cumplimiento de los deseos incluye una especie de principio de la realidad propio, decidido a no facilitarse las cosas a sí mismo, acumulando las objeciones y los problemas de la realidad que se ponen en su camino para superarlos de manera más triunfante y «realista». La fantaseada carta de amor de Proust siempre me ha parecido no sólo paradigmática de la ensoñación diurna, sino también del principio de la realidad que ésta debe incluir para ser operativa y que termina desentrañando todo el proceso:

> Todas las noches me complacía en imaginarme la carta esa, se me figuraba que la estaba leyendo, me la recitaba frase a frase. De pronto me paré, asustado. Acababa de ocurrírseme que si tenía carta de Gilberte no podía ser jamás aquella que yo me recitaba, porque ésa era una invención mía. Y desde entonces procuré desviar mi pensamiento de las palabras que me habría gustado que me escribiera, temeroso de que esas frases, que eran cabalmente las más deseadas, las más queridas de todas, se vieran excluidas del campo de las realizaciones posibles, por haberlas enunciado yo. Y si, con inverosímil coincidencia, esa carta que yo había compuesto hubiera sido la que Gilberte me escribiera, al reconocer mi propia obra, no habría tenido la impresión de recibir una cosa que no salía de mí, real, nueva, una dicha exterior a mi espíritu, independiente de mi voluntad, don verdadero del amor[12].

Cumplimiento de deseos colectivo, tendría por lo tanto –el texto utópico– que llevar también las marcas de este principio de realidad interior, por las que sólo él

[12] M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., volumen I, *Du côté de chez Swann*, p. 402: *«Tous les soirs je me plaisais à imaginer cette lettre, je croyais la lire, je m'en récitais chaque phrase. Tout d'un coup je m'arrêtais effrayé. Je comprenais que si je devais recevoir une lettre de Gilberte, ce ne pourrait pas en tous cas être cell-là puisque c'était moi que venais de la composer. Et dès lors, je m'efforçais de détourner ma pensée des mots que j'aurais aimé qu'elle m'écrivît, par peur en les énoncant, d'exclure justement ceux-lâ –les plus chers, les plus desirés– du champ des réalisations possibles. Même si par une invraisemblable coincidence, c'eût été justement la lettre que j'avais inventée que de son côté m'eût addressé Gilberte, y reconnaissant mon œuvre je n'eusse pas eu l'impression de recevoir quelque chose qui ne vînt pas de moi, quelque chose de réel, de nouveau, un bonheur extérieur à mon esprit, indépendant de ma volonté, vraiment donné par l'amour»* [ed. cast.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 1, *Por el camino de Swann*, cit., pp. 255-256].

consigue representar su exitoso logro. ¿Podemos hablar aquí, como Freud podría haber hablado de los sueños, de un acuerdo intermedio entre el deseo y lo que lo contradice? Ciertamente eso restaría valor al proceso, y reduciría el contenido político y la importancia de la fantasía utópica a una satisfacción fácilmente engañada. Necesitamos una palabra más noble que la de *frustración* para evocar la dimensión del deseo utópico, que se mantiene insatisfecho, y del que no puede sentirse que se ha cumplido sin caer en el mundo y convertirse en otro acto de consumo degradado. La alegoría presentada por Bloch de la Helena egipcia podría ser sugerente en esa búsqueda conceptual (la verdadera Helena vivió la guerra troyana en Egipto, mientras que en Troya habitaba un simulacro). En todo caso, lo que falta es un concepto que no transfiera la teoría del sujeto dividido a la colectividad (véase el capítulo de conclusión), y que tampoco fomente un misticismo apolítico de lo infinito o de lo inalcanzable. El deseo llamado utopía debe ser concreto y continuado, sin ser derrotista ni incapacitante; tal vez fuese mejor, por lo tanto, seguir un paradigma estético y asegurar que no sólo la producción de la contradicción irresoluble es el proceso fundamental, sino que debemos imaginar una forma de gratificación inherente a este enfrentamiento con el pesimismo y lo imposible. Como mínimo, sin embargo, la otra senda –por la cual, como en Le Guin, el texto utópico proyecta reflexivamente la imposibilidad de ese logro y los modos en los que el deseo se supera a sí mismo– también puede considerarse un modo por el cual el deseo utópico se registra y se establece auténticamente.

VII La barrera del tiempo

> Supongamos que el actual estado del mundo sea la causa de ese estado total que le sigue a continuación. En esto, hay de nuevo [...] una contradicción en sí misma. Porque ¿cómo puede un estado a convertirse en un estado b diferente? Esto debe de hacerlo sin razón, lo cual parece absurdo; o bien la razón, siendo adicional, constituye de inmediato un nuevo a, y así sucesivamente de modo indefinido. Tenemos las diferencias de causa y efecto, con su relación de tiempo, y no tenemos modo posible de mantenerlas unidas. Por lo tanto, nos vemos atraídos a la opinión de que la causalidad no es más que parcial, y que no tenemos sino cambios de meros elementos con un todo complejo.
>
> F. H. Bradley[1]

Nuestro análisis perversamente formalista de la utopía como género ha desplazado por consiguiente la investigación, alejándola del contenido; y nos ha llevado a sustituir la investigación, en apariencia más urgente, de la naturaleza de la pasión utópica y la esencia de su esperanza por la pregunta de qué dificultades deben superarse al imaginar o representar la utopía. Hemos hallado, de hecho, que la respuesta al primer tipo de pregunta sobre el contenido del deseo utópico debe ser genérica o intertextual. El contenido de la forma utópica surgirá de esa otra forma o ese otro género literario que es el cuento de hadas: si no una forma más pura de deseo colectivo, sí al menos más plebeya, que emerge del mundo vital del campesinado, del crecimiento y la naturaleza, del cultivo y las estaciones, de la tierra y las generaciones; una alegorización que en la era industrial o postindustrial sólo pervive en el resto burlesco de

[1] F. H. Bradley, *Appearance and Reality,* Oxford, 1930, p. 194 [ed. cast.: *Apariencia y realidad; ensayo metafísico,* Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1961].

«nacimiento, reproducción y muerte». Apenas será, por lo tanto, cuestión de asombro que la forma utópica lleve consigo este recuerdo de la tierra y la aldea, este vestigio a medias olvidado de la experiencia de la solidaridad y la colectividad campesinas.

Incluso esta hipótesis, sin embargo, sugiere que nuestro siguiente problema formal será esencialmente temporal, y tendrá que afrontar de qué modo la secesión entre la imaginación utópica y el ser empírico cotidiano adopta la forma de una emergencia temporal y de una transición histórica, y de qué modo la ruptura que simultáneamente garantiza la diferencia radical de la nueva sociedad utópica la hace imposible de imaginar.

Este dilema se confronta mejor inicialmente en la aporía del propio fundador. A buen seguro Utopo es una de esas figuras legendarias, ahora perdidas en las nieblas del tiempo, que parece haberse programado a sí mismo para salir de la existencia, sustituyendo a la institución más democrática del príncipe electivo (la palabra empleada por Moro en latín, *princeps*, es deliberadamente ambigua en este contexto)[2]. Esta forma de transición actante en la persona del propio mediador que desaparece se sustituye principalmente por la no menos misteriosa temporalidad del acontecimiento revolucionario: pacífico en Bellamy, violento en Morris; mientras que la gran fundadora utópica y revolucionaria de Le Guin, Odo, pierde su ambigüedad por el hecho de que, como Moisés, o de hecho como el propio Marx, muere antes del reasentamiento en la tierra prometida y por lo tanto no puede ser sospechosa de complicidad personal con su organización e institucionalización posterior. De las utopías modernas, sólo la de Skinner es suficientemente franca como para plantear la figura deliberadamente poco atractiva de Frazier, un dios o creador sin poder alguno en su nuevo mundo y que vive en él de incógnito, tratado por los nuevos ciudadanos utópicos como un loco inofensivo[3].

En cuanto a la antinomia que está en juego aquí, encontramos su formulación más fuerte en Rousseau que, conocedor de Plutarco, acude necesariamente a los retratos que éste hace de Licurgo y Solón para su representación del dilema planteado por tales fundadores míticos. Escenifica así un misterio de la personificación que ha sobrevivido en los actuales estereotipos ideológicos del totalitarismo, en los que el temor a la aparición del dictador acompaña a dicha imagen de nuevo comienzo o de ruptura absoluta. De hecho, buena parte de la fuerza de la antiutopía como género deriva de este temor esencialmente narrativo, en el que el nombre del Gran Hermano o del Benefactor de Zamiatin sólo puede imaginarse como ausencia o como ficción actante que tiene resultados reales y siniestros.

No sorprende que Rousseau, con su rechazo ideológico hacia cualquier tipo de dependencia, ofrezca la expresión filosófica más clara y asombrosa de esta antino-

[2] Veáse la nota a esta palabra incluida en Tomas Moro, *Works*, cit., volumen IV, p. 399.

[3] Véase el episodio sobre Mrs. Colson, en B. F. Skinner, *Walden Two*, cit., pp. 218-221.

mia: el fundador mítico debe estar libre de todas las fragilidades humanas para poder mantenerse alejado de una sociedad corrupta y reformarla, pero tampoco debe adquirir prestigio político o personal, por este temor que de otro modo podría amenazar con los abusos de la figura del padre (Stalin) o de los carismáticos líderes fascistas. El dilema es útil para Rousseau y da como resultado una de esas formulaciones paradójicas que cortan sus textos teóricos: «encontramos así a la vez en el funcionamiento de la legislación dos cosas que parecen incompatibles: una empresa muy superior a la fuerza humana y, para ejecutarla, una autoridad que no es nada»[4]. El legislador debe, por lo tanto, ser al mismo tiempo un dios y un no ciudadano, sin poder alguno sobre las leyes así promulgadas: en consecuencia, Licurgo se suicida.

Pero de modo igualmente característico, Rousseau reformula este dilema en función del tiempo y de esas paradojas temporales que aquí hemos asimilado a las antinomias estructurales de la propia narración: de hecho, la repone en buena medida en la forma en que la moderna revolución cultural reformulará esta antinomia en apariencia irresoluble:

> Para que un pueblo naciente pueda gustar de las sanas máximas de la política y seguir las reglas fundamentales de la razón de Estado, sería necesario que el efecto pudiera convertirse en la causa, que el espíritu social que debe ser obra de la institución haya presidido sobre la propia institución, y que los hombres fuesen, antes de las leyes, aquello en lo que deben convertirse mediante ellas[5].

Pero en tiempos recientes, este enigma se atribuirá a la propia paradoja del tiempo y de lo que en historia se denomina «transición» y en narratología simplemente el acontecimiento en sí. Las antinomias de causa y efecto están hoy exasperadas por la aparición de la noción de sistema.

De hecho, la elegante fórmula de Bradley nos advierte del precio contraproducente que hay que pagar por un ejercicio verdaderamente profundo del pensamiento sistémico en historia, y esto, con independencia de que tengamos que ver con una concepción (estructural) relativamente contemporánea de lo sincrónico (o de la totalidad, o del modo de producción o del episteme foucaultiano), o sencilla-

---

[4] Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres*, vol. III, cit., p. 383: «*Ainsi l'on trouve à la fois dans l'ouvrage de la législation deux choses qui semblent incompatibles: unes entreprise au-dessus de la force humaine, et pour l'exécuter, une autorité qui n'est rien*».

[5] *Ibid*., p. 383: «*Pour qu'un peuple naissant pût goûter les saines maximes de la politique et suivre les règles fondamentales de la raison d'État, il faudrait que l'effet pût devenir la cause, que l'esprit social qui droit être l'ouvrage de l'institution presidât à l'institution même, et que les hommes fussent avant les loix ce qu'ils doivent devenir par elles*».

mente (como en el caso de Bradley) de cierta progresión del estado *a* al estado *b*, o de hecho con un sentido más general del presente como red inmensa e interrelacionada a partir de la cual ni siquiera una mariposa muerta puede caer sin poner en peligro el todo. La teoría de la historia ciertamente ha avanzado en esta dirección: y es como si la acumulación cada vez mayor de datos sobre un periodo determinado (incluido el nuestro en gran medida) determinase un giro gravitacional desde el pensamiento diacrónico (la denominada historia lineal) a la creación de modelos sincrónicos o sistémicos. Es un giro que puede medirse (siguiendo la insinuación de Bradley) por la creciente frecuencia de los ataques a la causalidad (Hume obligado a realizar un servicio poscontemporáneo) e incluso por la aparición hegemónica de diversas opiniones anticausales[6]. Pero pienso que el ataque a la «causalidad» como tal es inoportuno; Kant nos ha enseñado (junto con otros muchos) que en ese sentido causa y causalidad son categorías mentales, sobre las que no tiene sentido asegurar que sean verdaderas o falsas. Sería más verosímil y útil pensar que la causalidad es en esencia una categoría narrativa, en cuyo caso su mala prensa actual se explica con más facilidad, y se puede discutir en función de esa multiplicidad de «factores» o de acontecimientos y perspectivas históricos a los que ya se ha aludido. En otras palabras, a medida que aumenta el número de cosas que la investigación histórica está dispuesta a aceptar como determinantes –relaciones entre los sexos, sistemas de escritura, armamento– cada una se convierte en candidata para una nueva versión de ese «ejemplo en último término determinante» o causa, que a su vez dicta una nueva narración histórica, un nuevo modo de contar la historia del cambio histórico en cuestión.

Porque si la explicación es la interpretación que nos hace captar la necesidad como tal[7], podemos entender mejor de qué modo la práctica de la causalidad histórica ha evolucionado lentamente de la perspectiva diacrónica a la sincrónica. La causalidad diacrónica, la serie simple de causas, la teoría del cambio de la bola de billar, tiende a aislar la línea causal que pudiera haber sido distinta, una efectividad única (incluso un caso en último término determinante) que muy fácilmente puede ser sustituida por una hipótesis alternativa. Pero si, en lugar de esta rama diacrónica, empezamos a plantear la causalidad como una inmensa interrelación sincrónica, como una red de determinación excesiva, una sustancia spinoziana compuesta por

---

[6] Véase el amplio análisis de estos debates historiográficos y filosóficos en P. Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. I, cit.; y acerca de la relación entre la aparición de nuevas disciplinas y la conversión de la historia en una disciplina sincrónica, véase Fernand Braudel, *On History*, Chicago, 1980 [ed. cast.: *Las ambiciones de la historia*, Barcelona, Crítica, 2002].

[7] Hegel, *Encyclopedia Logic*, Oxford, 1975, p. 174: «El objetivo de la filosofía es [...] verificar la necesidad de las cosas».

enormes células o venas coexistentes, es más difícil objetar una alternativa causal. Todas las causas están ya ahí, en lo que Hegel denominó la «base»:

> La existencia es la multitud indefinida de existentes reflejados en sí mismos que al mismo tiempo arrojan igualmente luz unos sobre otros, que, en resumen, son correlativos, y forman un mundo de dependencia recíproca y de interconexión infinita entre bases y consecuentes. Las bases son en sí existencias, y los existentes de manera similar son en muchas direcciones bases además de consecuentes[8].

Emerge así una proliferación de narraciones que da lugar al espectro aterrador del relativismo posmoderno y que apenas se reduce asignando a cada una su subcampo específico, intentando después reconstruir una disciplina nueva y más «compleja» o «diferenciada» como un todo (de hecho, los actuales lemas luhmannianos de complejidad y diferenciación, o el concepto acuñado por Althusser de sobredeterminación, poco más son que síntomas de este dilema, y no soluciones al mismo). Desde una serie limitada de opciones narrativas convencionales y tranquilizadoramente sencillas (las denominadas metanarraciones), la historia se convierte en un embrollado torrente de mero devenir, una corriente en la que, como hace tiempo dijo Crátilo, uno no puede siquiera pisar una vez.

Resulta por lo tanto tranquilizador abandonar por completo estos problemas diacrónicos, y volver a una perspectiva y a un modo de observar las cosas en el que aquellos ni siquiera surgen. Tal es el ámbito de lo sincrónico, y bien podemos preguntarnos qué sustituye aquí a la narración y qué formas representativas están disponibles para articular esta nueva perspectiva sistémica de la coexistencia múltiple de factores o hechos, qué modo de *Darstellung* podría acomodarse a este material historiográfico. Pero hacerlo adecuadamente implicaría una revisión completa de todo, desde la denominada novela «vanguardista» sin argumento o poética (*Ulises* es la referencia más clara) a experimentos de historiografía, tales como *El Mediterráneo* de Braudel o el *Libro de los pasajes* de Benjamin, con algo más que una breve mirada a la concepción althusseriana de la causalidad estructural. Por el momento es adecuado añadir la advertencia hecha por los teóricos de lo sincrónico de que éste no es tampoco un asunto temporal, y que la historia sincrónica de este tipo no tiene nada que ver con un presente, eterno o de otro tipo, y no puede captarse en función del tiempo vivido o de existencia.

Resaltamos esta advertencia (bastante adecuada) para señalar lo obvio, a saber, que pocos la observan y que el deslizamiento de la *Darstellung* sincrónica a las para-

---

[8] *Ibid.*, p. 179.

dojas de la temporalidad humana es tan frecuente como para ser declarado inevitable. Así la perspectiva sistémica o sincrónica de los acontecimientos no sólo contribuye a los dilemas representativos (estos últimos siempre pueden ser productivos e interesantes), sino que también genera cuestiones ideológicas de nivel inferior o cotidianas sobre el cambio mismo. Cuanto mejor sea la construcción historiográfica –la convicción de que todo es de una pieza, que las relaciones entre las existencias y los hechos son mucho más fuertes que su posible relación con lo que ya no es y lo que todavía no es, que la actualidad es una red continua y el pasado (o tradición) un mero constructo intelectual en el presente– cuanto más firme sea este argumento intelectualmente, más inevitable es nuestra entrada en un ámbito parmenidiano en el que en torno a nosotros reina un sistema eterno, como un mediodía situado más allá del tiempo y sólo débilmente perfumado por el olor de plantas calentadas e informado por el eco de las cigarras y el distante, pero incomprensible, recuerdo de la muerte. Proust y Bergson, Platón y Parménides: ¿es el idealismo en sí el que genera esta falacia ideológica, o por el contrario son los argumentos historiográficos los que constituyen en sí la fuente del espejismo idealista? ¿O nacen ambos de una modificación del orden social? Ofrecer una respuesta a estas preguntas es, por lo tanto, proponer una opción narrativa específica (de hecho, ya hemos sugerido implícitamente una al evocar la acumulación de información en el mundo contemporáneo) que hace caso omiso de la hipótesis sincrónica.

Y por eso el historiador sincrónico trabaja contra sí mismo; el ganador pierde, como a Sartre le gustaba decir: cuanto más hermético sea el sistema sincrónico establecido a nuestro alrededor, con más seguridad se evapora la historia en el proceso, y junto con ella cualquier posibilidad de establecer un agente político o una praxis antisistémica colectiva. Los cambios locales que se pueden hacer obedecen ahora a la ley de la mariposa aplastada de Bradbury y se cargan de consecuencias inesperadas. De hecho, los argumentos más seguros contra la utopía –por ser un sistema sellado e imputable, fuera del alcance de nuestra propia sincronía concreta, como una especie de universo alternativo al nuestro con el que es imposible comunicarse– podrán encontrarse aquí, en la doctrina de que todas esas consecuencias no intencionadas tienden a la violencia, y que la intervención utópica puntual, al destruir un orden acostumbrado y convencional del tipo que sea, conduce a la tiranía (o al totalitarismo, como antes se lo denominaba). Volveré a estos temas más tarde; los planteo ahora, sin embargo, para captar la relación inextricable entre la cuestión de la sincronía y la de la construcción de las representaciones utópicas.

Resulta así lógico preguntar cómo es la representación de la temporalidad, y en particular de la sincronía y de la periodicidad sistematizadora, en la ciencia ficción, para avanzar hacia el problema de la representación de la utopía propiamente di-

cha. Hallamos entonces que esto demuestra no ser tanto un conjunto de cuestiones que giran en torno al contenido de un sistema dado –éstas componen lo que puede denominarse una especie de ciencia ficción antropológica[9]– como un desconcierto puramente formal sobre las posibilidades de alegorización de una ruptura histórica radical que tal vez sea incluso prematuro denominar transición. Mejor, por el momento, poder recurrir a la expresión tradicional rusa, el «tiempo de los problemas», en el que se destruyen los centros de civilización, las ciudades se despueblan y el campo es asolado por ladrones armados, la costumbre y la ley desaparecen; un caos social consiguiente del que sólo lentamente emerge un nuevo orden social de áreas marginales nuevas y hasta ahora impredecibles. Este tipo de cesura histórica es un concepto muy distinto del de la Edad Media occidental (después de todo, un periodo por derecho propio, con su propia estabilidad cultural y social), y tiende a fomentar una concepción cíclica de la historia.

De hecho, todos estos rasgos han encontrado representación clásica en uno de los textos fundamentales de la «edad de oro» de la ciencia ficción, el relato «Nightfall» [«Anochecer»] de Isaac Asimov (1920-1992), publicado en 1941. He aquí el planeta Lagash, cuya población cae en la barbarie y la locura cada dos milenios y medio, incendiando sus ciudades y hundiéndose en una nueva Edad de Piedra, de la que laboriosamente reinventa la civilización y la ciencia, la tecnología y la ilustración, para con el tiempo volver a enfrentarse a la siguiente catástrofe cíclica. El desencadenante es un extraño eclipse total, cuyo efecto catastrófico sólo podemos captar cuando comprendemos que este planeta está regido por seis soles, uno o varios de los cuales están siempre presentes, aunque sea débilmente, durante la «noche» diaria del periodo anterior.

A buen seguro no necesitamos examinar demasiado concienzudamente la premisa científica, ya que es casi la copia de una premisa científica que constituye el rasgo crucial (y que, de acuerdo con Aristóteles, debe ser verosímil, no necesariamente cierta). Pero la ciencia –al menos de la variedad de *Popular Mechanics* y de suplemento dominical– siempre se ha pensado que caracteriza la edad de oro de la ciencia ficción, al menos en Estados Unidos, donde las novelas populares constituyen un tipo de comienzo del género distinto de cualquiera de sus prototipos clásicos (en Luciano y Cyrano) o de sus progenitores de la novela artística europea, como Wells, Čapec y Stapledon.

De hecho, el veterano escritor a quien debemos «Anochecer», y cuya notable y productiva trayectoria profesional ocupó el primer medio siglo de la ciencia ficción, dividió en una ocasión la historia del género de ese medio siglo en los siguientes pe-

---

[9] Enumero unas cuantas novelas de este tipo en el capítulo V, como ejemplos de la concepción ilustrada de la historia.

riodos: aventura, después un momento científico, seguido por otro sociológico[10]. Interpretaremos el momento científico de un modo bastante formal, aunque no es necesario subestimar su contenido. Tenemos, por ejemplo, el conocido episodio del relato breve de Cleve Cartmill sobre la bomba atómica publicado en 1944, que le costó al editor (John Campbell) una investigación del FBI. Después, también, tenemos la indudable influencia de los proyectos de ciencia ficción imaginarios sobre verdadera investigación espacial y científica (una influencia paralela a la de las primeras ilustraciones de la ciencia ficción, a comienzos del siglo XX, sobre los arquitectos vanguardistas del momento)[11].

Aun así, opino que el análisis literario está mejor servido considerando que dicho contenido científico constituye un recurso formal. Aquí, en otras palabras, sirve de marco un efecto científico o una paradoja matemática específicos (o, si lo prefieren, la imitación verosímil de esas cosas), o mejor aún una hipótesis pseudocausal que debe ajustarse a un tipo de relato de orden completamente distinto. Estas dos dimensiones deben encajar de tal modo que produzcan un objeto narrativo reversible, una especie de *Gestalt* narrativa que pueda verse desde dos perspectivas distintas, la científica y la no científica, cada una de las cuales sirva alternativamente de «ejemplo» de la otra tomada como tema (o como vehículo del tenor de la otra, por usar un lenguaje técnico más antiguo). En este caso, el contenido no científico es de carácter relativamente más social; esto concuerda con lo que sabemos de la vida de Asimov, de quien se dice que en 1930 participó en grupos que efectuaban un estudio sistemático de Marx y el marxismo, y cuyo concepto de la «psicohistoria», en juego aquí y en la serie de la *Fundación*, estaba sugerido por el del «modo de producción».

Pero también debemos especificar la naturaleza del tercer momento de Asimov en la historia de la ciencia ficción, porque el término «social» que he usado para el contenido de «Anochecer» no es exactamente igual a lo que Asimov llama sociológico, que yo considero que designa la sátira social. Es una tradición larga y honorable datar este nuevo periodo a partir de la publicación de *Mercaderes del espacio* de Pohl y Kornbluth en 1953. Esta novela, característica de las preocupaciones públicas estadounidenses de ese periodo (el título de algunos de los libros más vendidos del momento, *Los vencedores* y *El hombre organización*, son marcadores significativos), se refería a la comercialización en el espacio exterior de productos a los que la población

---

[10] Isaac Asimov, *Soviet Science Fiction*, Nueva York, 1962, «Introduction», pp. 10-12.

[11] Un argumento que Reyner Baham nunca se cansó de plantear, y que adquirió fuerza propia con Archigram. Véase también Rem Koolhaas sobre Hugo Ferriss (y sobre mucho más) en *Delirious New York*, Nueva York, 1978 [ed. cast.: *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004].

se había vuelto sistemáticamente adicta (¡vestigios de Cand-ee y Chew-z[12] de P. K. Dick o, de hecho, de la Coca-Cola o del tabaco!). A buen seguro, «Anochecer» es un típico producto popular, con diálogo estereotipado y una dosis de sátira social también estereotipada, con su periodista investigador al estilo de los dibujos animados de Gotham, sus académicos retrógrados, su «ciudadanía en general» y sus fanáticos religiosos. La idea de sistema histórico, tal como la «alta civilización» destruida por la catástrofe, no encontrará su pleno desarrollo hasta un momento posterior de la ciencia ficción.

En «Anochecer» la paradoja científica está constituida sin duda por la concepción de un eclipse de los seis soles, causado por la sombra de un planeta gemelo oculto, cuya existencia hasta ese momento sólo había constituido una hipótesis. Mientras tanto, la ignorancia astronómica sobre la que se predican estas consecuencias destructivas se explica con ingenio: uno de los astrónomos de Lagash plantea una hipótesis sobre el movimiento de un planeta dentro de un sistema solar organizado en torno a un solo sol, lo cual facilita la investigación teórica: «es posible que los habitantes de dicho mundo se planteasen el problema de la gravedad antes incluso de inventar el telescopio»[13]; y está claro que con la regularidad del intercambio del día y la noche dichos científicos sabrían algo más que los habitantes de Lagash no sospechan.

Pienso que sería mejor sacar una lección inmediata de nuestro tema inmediato del sistema sincrónico frente a la narración diacrónica, y rescribir la narración periodizada de la historia de la ciencia ficción por parte de Asimov en función de otros tantos dominantes posibles que formen diferentes constelaciones funcionales en cualquier periodo determinado. Por lo tanto, aquí en Asimov, y bajo el «dominante» científico, lo sociológico y el espacio de la sátira social adoptan un lugar subordinado del que emergerá triunfante en el siguiente periodo.

Cuarenta años después del prefacio de Asimov, de hecho, estamos en posición de plantear varias fases más en la evolución de la ciencia ficción, en especial en la medida en que la fase «sociológica», en la que él obviamente incluye su trabajo más reciente, parece en retrospectiva provinciana y una forma limitada de crítica cultural estadounidense contenida por los temores y las estrategias de la Guerra Fría. Pero la época de Dick y Le Guin tampoco parece adecuadamente caracterizada por un paso de la sociología a la psicología, o por la aparición de esos personajes complicados e interesantes cuya supuesta ausencia de la ciencia ficción tan a menudo han de-

---

[12] En Philip K. Dick, *The Three Stigmata of Palmer Eldrich*, Nueva York, 1965 [ed. cast.: *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*, Barcelona, Minotauro, 2003].

[13] Isaac Asimov, «Nightfall», en R. J. Healy y J. F. McComas (eds.), *Famous Sciencie-Fiction Stories*, Nueva York, 1957, p. 404.

plorado los lectores modernos de la alta literatura canónica. La psicología no está meramente descalificada por sus tonos secundarios humanistas (los trucos y las paradojas psicológicos probablemente pertenecen a la segunda fase de Asimov, la de la «ciencia y tecnología»); también se encuentra desfasada por el psicoanálisis y relegada a la categoría de pseudociencia, si no a la de ciencia aplicada y de técnicas de prueba y mercadotecnica. La «subjetividad» es una categoría más amplia y menos dogmática, que abarca lo que encontramos activo tanto en las alucinaciones de Dick como en las paradojas cognitivas de Lem o en los mundos antropológicos de Le Guin; esto añadiría un cuarto momento a los tres de Asimov.

Pero yo me sentiría asimismo tentado a considerar la retórica y la propaganda de una «nueva ola» de ciencia ficción (en especial en Reino Unido, con Moorcock y sus colegas, pero también con Samuel Delany en Estados Unidos) como la aurora global de una era alucinógena, y a inferir de todos estos síntomas ampliamente variados la aparición en este punto de algo parecido a una quinta etapa de la ciencia ficción: la etapa estética. La palabra no pretende transmitir una vuelta al esteticismo del arte por el arte de un modo tradicional o regresivo, sino por el contrario marcar la nueva centralidad de los dilemas de la percepción y la representación propiamente dichas; dilemas que sitúan en primer plano la condición del propio lenguaje, pero también la problematización de lo real, que en Dick descentra los sujetos anticuados y antes estables, pero también genera las marginalidades del mundo social de Delany y las inestabilidades catastróficas de todo un sistema planetario en la estética del desastre de Ballard y en los relativismos a los que las visitas y las culturas extraterrestres condenan a nuestros propios valores provincianos. (Tal vez deseemos entonces plantear aun la sexta fase, la del *ciberpunk* más general, en las nuevas abstracciones del ordenador y de la globalización y el capital financiero a partir de la era de Reagan–Thatcher.) Podríamos, por lo tanto, proyectar las diversas fases de la ciencia ficción (sin olvidar que se superponen, que cada nueva fase conserva las adquisiciones formales de las anteriores, y también que las fechas son meramente simbólicas):

1. Aventura o «serie espacial», que deriva de manera más inmediata de la obra de Jules Verne, pero podría quizá estar marcada por la tradición estadounidense creada por *Una princesa de Marte* [1917] de Edgar Rice Burroughs.
2. Ciencia (o al menos la imitación de la ciencia), que podría clásicamente datarse a partir de las primeras obras populares de ciencia ficción en la revista *Amazing Stories* de Gernsbach, a partir de 1926.
3. Sociología, o mejor aun, sátira social o «crítica cultural», que es convencional atribuir a la innovación de *Mercaderes del espacio* [1953] de Pohl y Kornbluth.
4. Subjetividad, o década de 1960: las diez grandes novelas de Philip K. Dick se escribieron todas, por ejemplo, en el concentrado periodo de 1961 a 1968.

5. Estética, o «ficción especulativa», por lo común asociada a la revista *New Worlds* de Michael Moorcock, editada de 1964 a 1977; pero que en Estados Unidos se asocia con la obra de Samuel Delany (1942-).
6. *Ciberpunk,* iniciada con estrépito por *Neuromante* [1984] de William Gibson. Una ruptura general de periodo, consecuente no sólo con la revolución neoconservadora y la globalización, sino también con el ascenso de la fantasía comercial como competidora genérica y en último término vencedora en el terreno de la cultura de masas.

Pero la cuarta categoría, la de la subjetividad y la representación, también debe ampliarse para dejar espacio a partir de 1969 a la segunda oleada de feminismo, que no sólo produce toda una nueva generación de escritoras en el campo de la ciencia ficción, sino que determina de manera aún más significativa toda una renovación y reinvención del propio texto utópico. En retrospectiva, por lo tanto, este nuevo determinante o esta nueva línea causal bien podría animarnos a rescribir nuestro sistema sincrónico de esta cuarta fase, o fase representativa, como imperativo para pensar todos estos rasgos unidos de una nueva manera, que deje un espacio central para el género sexual propiamente dicho (junto con los efectos secundarios antropológicos de las diversas revoluciones del Tercer Mundo durante el mismo periodo).

La vida creativa de Asimov se extendió, de hecho, por todos estos periodos, y por lo tanto no debería sorprendernos descubrir en sus producciones más juveniles el funcionamiento de elementos subordinados destinados a hacerse dominantes en un sistema posterior. Así, el clímax de «Anochecer» resulta tener la fuerza literal de la palabra *estética* –en la percepción griega de diseño– y proporcionar, como consecuencia inesperada de la premisa científica de Asimov, una visualidad asombrosa y casi deslumbrante:

> No las débiles tres mil seiscientas estrellas visibles a simple vista desde la Tierra; Lagash estaba en el centro de una agrupación gigantesca. Treinta mil soles poderosos se observaban en un ardiente esplendor para el alma, el cual, en su horrible indiferencia, era más aterradoramente frío que el implacable viento que hacía temblar el frío y horriblemente desolado mundo[14].

Y así cada dos milenios se le revela a los habitantes de Lagash el significado de la, por lo demás, incomprensible palabra «estrellas»; y el placer estético añadido a este galimatías aparentemente científico se da en el espectáculo que nosotros contemplamos fijamente con avidez mientras enloquece a los sujetos del planeta: la *jouissance* del exceso imaginario (y también de la multiplicidad).

---

[14] *Ibid*., p. 410.

La visualidad galáctica es una de las primeras estéticas humanas, que se remonta en el tiempo hasta mucho antes de su formalización en el Zodiaco y las constelaciones. En un bello pasaje de *Teoría estética*[15], Adorno destaca los fuegos artificiales como el prototipo mismo de la temporalidad del arte, su existencia fugaz como mera aparición, un deslumbre que se desvanece del ser. Las estrellas en el cielo nocturno son de igual modo una aparición suspendida en el tiempo, una multiplicidad que se extiende inmóvil en el espacio, cuya otra cara es que el firmamento es el pergamino del que el Apocalipsis, nos dice, surgirá en los últimos días. Las primeras formas de percepción y articulación se imponen como la fija luz de los planetas, la lenta separación entre sí de esas luces respecto al ascenso y caída circular de la atestada cantidad que hay tras ellas. Lo que define esta percepción, sin embargo, es un trastocamiento del punto de vista, en el que son las estrellas las que miran hacia nosotros y nos mantienen en su cegador campo de visión. Éste es el temor tan inexplicablemente representado por Asimov: que como individuos y como toda una especie viva estamos atrapados e inmovilizados en esta inmisericorde mirada de los cielos, muy en el espíritu de Sartre y Lacan[16]. Es un terror primigenio muy distinto al efecto de la luna, cuya presencia es una promesa utópica, como en *Los desposeídos* de Le Guin, donde el lucero de Urras significa una riqueza indescriptiblemente humana y natural para los colonos de Anarres, al que por el contrario el único emisario mira con anhelo y nostalgia.

Pero no podemos dejar «Anochecer» atrás sin seguir el problema con el que empezamos a interrogar el hilo que, en todo caso, relaciona los dos mundos incomunicables del antes y el después de este infortunado planeta. Ese hilo es la religión: los cultistas conservan un conocimiento de la catástrofe que los científicos sólo ahora, a punto de producirse ésta, están en proceso de descubrir. Contemplamos así una peculiar alianza entre dos enemigos, la religión y la Ilustración, contra las masas populares que desconfían de ambas. Pero esta combinación refleja un dialéctica, porque las dos fuerzas constituyen la oposición fundamental del paradigma de la Ilustración: religión y superstición frente a progreso científico. Éste proporcionará entonces la narración características de la *Bildungsroman* de lo que he llamado ciencia ficción antropológica, que rastrea el ascenso de la «civilización» a lo largo de las eras históricas, mientras que el otro extremo de la religión acabará emigrando, como hemos visto, a la fantasía, y proporcionará una imagen especular del paradigma de la Ilustración: la historia como pérdida de la magia y como decadencia del «viejo mundo» de la aldea y el orden de lo sagrado.

---

15 T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 81.

16 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Nueva York, 1966, «The Look» [ed. cast.: *El ser y la nada*, Madrid, Atalaya, 1993]; Jacques Lacan, *Le Séminaire*, vol. XI, París, 1973, pp. 70-72 [ed. cast.: *El seminario*, Barcelona, Paidós, 1987].

En la ciencia ficción, sin embargo, la religión es como un espacio mediador; es la caja negra en la que la infraestructura y la superestructura se entremezclan misteriosamente y celebran una identidad enigmática, en armonía con el modo de producción y con la cultura por igual (conceptos ambos que anticipa ambiguamente). La religión fue quizá el concepto organizador más antiguo en la aparición de la antropología como disciplina: el ejemplo determinante supremo del carácter nacional o racial, la fuente suprema de la diferencia cultural, el marcador de la individualidad de los diferentes pueblos en la historia (una función que se sigue desempeñando en Hegel y cuya recuperación hoy podemos observar en ideólogos como Samuel Huntington). Puede así proporcionar las soluciones más fáciles para la ciencia ficción, como especie de idea del otro ya preparada, y al mismo tiempo escenario de los dilemas conceptuales y los problemas de forma más interesantes. En un momento la veremos reducida a un motivo más fácilmente manejable e identificable.

Pero antes necesitamos encontrar traducciones de las metáforas históricas y cíclicas de Asimov a otros modos de la ciencia ficción; tenemos aquí la narración más refinada de un sistema cerrado seguido por otro al que no se puede superponer, y cuya continuidad problemática con su predecesor es en muchos aspectos la exposición central del relato, su efecto formal o paradoja básicos. Porque este relato parecerá muy distinto al traducirlo al ámbito de la subjetividad y de la psicología humanista, donde la narración debe encontrar su alegorización en función de los individuos y no de largas y legendarias cronologías históricas.

Así nada parece tan remoto desde el punto de vista de la conjetura galáctica e histórica del tipo Edad de Oro como el mundo de alucinación y visión inducida por las drogas de Philip K. Dick, o la claustrofobia de sus paisajes posthistóricos, los lúgubres y artificiales mundos exteriores a los que los terrícolas se ven forzados a migrar después de la catástrofe, y cuyo empobrecimiento sensorial y de experiencias convierte el recurso a la alucinación farmacológica en algo perfectamente comprensible. En el episodio que deseo usar aquí como tipo de epígrafe anecdótico[17], el reciente emigrante a Marte intenta usar el «plan» (como se denomina comercialmente a este escenario alucinógeno de muñecas Barbie) como ocasión para mantener una aventura amorosa adúltera con la esposa de un vecino, pero se distrae tanto con el paisaje imaginario anterior a la catástrofe –una idílica escena de playa– que no hace lo que planea. De nuevo nos enfrentamos, por lo tanto, a dos mundos sellados, sin contacto entre sí: la vida real de un Marte desagradable y la continua y atemporal vida onírica de Perky Pat y Walt. Aquí el problema de conexión entre ambas –en Asimov figuraba en función de la religión y la tradición– se convierte en la cuestión

[17] P. K. Dick, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, cit.

fatídica de la memoria: ¿puede evitarse?, ¿puede falsificarse?, ¿cómo volver a ponerla en funcionamiento? En este caso, el puente sobre el abismo adoptará la forma de recordatorio, un mensaje con lápiz de labios que el protagonista se deja a sí mismo en el espejo del baño, instándolo a darse prisa. La conclusión burlona es que esta vez todos los demás vecinos, hombres y mujeres, se han unido a la fantasía colectiva y están muy dispuestos a meterle prisa; una parodia de la colectividad utópica como no ha habido otra. La repulsión sexual no es la única desilusión que ese tipo de resultado aguarda a los protagonistas de Dick, quienes pueden también conocer el estado inverso de un solipsismo terrorífico en el transcurso de sus alucinaciones drogadas y esquizofrénicas, las últimas de las cuales constituyen ahora un sistema o estado sincrónico del que no hay huida posible o siquiera imaginable.

Traducidos a un idioma más dignificado y humanista, sin embargo, los dilemas de la memoria presentan un relato de ciencia ficción más reconocible; como al principio de *Ciudad de las ilusiones* [1967] de Le Guin, donde el protagonista sufre una amnesia inducida que le impide llevar a cabo su misión de salvar el mundo. Falk se encuentra por el momento varado, sin pasado ni identidad, en un mundo tribal aterrado por distantes conquistadores extraterrestres conocidos como los shing. Algo le dice que debe emprender el viaje a su capital intercontinental (probablemente la antigua Denver) para recuperar la memoria y recordar su misión. El viaje paradigmático a través de Norteamérica, que ha retornado a condiciones preindustriales y a lo que en esencia son formas sociales propias de los nativos norteamericanos (siempre el ideal utópico de Le Guin), ensaya la forma narrativa fundamental de la autora sin mucha distinción ni interés. De hecho, parecería explicar la insatisfacción general de Le Guin con esta obra en particular, que la autora atribuye erróneamente a que en ella se mezcla la fantasía y la ciencia ficción, elementos inspirados en Tolkien junto a las tecnologías postatómicas de ésta. De hecho, encontramos la misma combinación «inadmisible» en una de sus más significativas y exitosas obras recientes, *El eterno regreso a casa* [1985], con su mezcla de organización tribal e infraestructura cibernética. El fallo formal del que más posiblemente adolece bien podría radicar en el intento de combinar la trama geográfica con el tipo de conclusión psicológica que aquí analizamos.

La obra encuentra su resolución, en todo caso, en la introspección y en un descubrimiento propiamente psicológico: Falk desciende de los colonos originales que tuvieron que huir de la Tierra en tiempos de la invasión shing. Como los suyos han perdido contacto con el planeta de origen, y en particular como no han adquirido aún la tecnología maravillosa del ansible –ese instrumento de intercomunicación galáctica simultánea inventado por Shevek en *Los desposeídos*, y de un modo u otro centro simbólico e ideológico del cosmos de Le Guin, aquí presente debido a su propia ausencia– deben enviar un agente de reconocimiento, y ese agente no es sino el propio Falk. Sería tedioso intentar explicar por qué los shing se sienten obligados

a borrarle los recuerdos anteriores sin destruirlos por completo (de hecho, los necesitan para encontrar el camino hacia sus antiguos enemigos, ahora en alguna parte del espacio exterior), pero la premisa para la restauración de la memoria y la identidad anteriores es la total eliminación de la presente. Y así, Falk se encuentra suspendido entre estas dos alternativas intolerables: la pérdida de su identidad actual o el eclipse permanente de la antigua. Esta metaforización, por lo tanto, nos permite con más fuerza que la cronología cíclica de Asimov percibir de nuevo esa ansiedad fundamental de la utopía a la que volveremos en mayor detalle, a saber, el temor a perder ese mundo conocido en el que todos nuestros vicios y virtudes están arraigados (incluido, en gran medida, el propio anhelo de la utopía) a cambio de un mundo en el que todas estas cosas y experiencias –tanto positivas como negativas– habrán sido eliminadas. «Mi proyecto –dice Sartre– es una cita que me pongo a mí mismo al otro extremo del tiempo, y mi libertad es el temor a no encontrarme allí, y a no querer ya ni siquiera encontrarme allí»[18]. Por consiguiente, lo que tan a menudo se identifica como aburrimiento utópico se corresponde con este alejamiento de la catexia de lo que ya no percibo como «mis propios» proyectos o «mi propia» vida cotidiana. Éste es por lo pronto el sentido en el que la despersonalización como tal se convierte en rasgo fundamental o constitutivo de la utopía[19].

Pero por el momento es la solución narrativa a este dilema, no el dilema en sí, lo que nos interesa:

> Para escapar del enorme pánico que se acumulaba en él, miró alrededor en busca de un objeto en el que centrarse, volviendo a su antigua disciplina del trance, la técnica del Resultado de fijarse en una cosa concreta para construir el mundo una vez más […] El libro, lo sostuvo en las manos […] Columnas de hermosos patrones sin sentido, líneas de escritura a medias comprensible, distintas a las letras que él había aprendido hacía mucho tiempo, en el Primer Analecto, desviadas, confusas. Las miró y no supo leerlas, y una palabra de la que no conocía el significado surgió de ellas, la primera palabra:
>
> El camino […][20].

---

[18] J.-P. Sartre, *Being and Nothingness,* cit., p. 73.

[19] En mi libro *A Singular Modernity,* Londres, 2003 [ed. cast.: *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente,* Barcelona, Gedisa, 2004], ofrezco un análisis de la despersonalización entendida como «tendencia fundamental» de la filosofía moderna en general. Podría haber añadido que (como bien se sabe desde Kyats y la «capacidad negativa») también es de hecho realmente fundamental en la estética vanguardista y en particular en la poesía moderna; así, los «Grados de la poesía lírica» (en un número de cinco) de Fernando Pessoa son formas intensificadoras de la despersonalización; véase también Irene Ramalho Santos, *Atlantic Poets,* Dartmouth, 2003, pp. 14, 77-78.

[20] Ursula K. Le Guin, *Planet of Exile,* Nueva York, 1966, p. 138 [ed. cast.: *Planeta de exilio,* Madrid, Edhasa, 1989].

El *camino* es, por supuesto, el tao, la realidad central de la metafísica de Le Guin, que preside toda su obra al igual que ofrece con benevolencia a George Orr un puente trascendental a lo largo de las convulsiones de la diacronía. Pero Le Guin no se molestó en inventar un aparato psicológico tan difícil para explicar cómo conseguía Orr sujetar un recuerdo evanescente del pasado al nuevo presente deseado (y a menudo catastróficamente distinto). Por lo pronto, uno siente que aquí el tao, en *Planeta de exilio,* es poco más que un contenido contingente, un pretexto para dotar de significado a los mecanismos de la memoria (o como dirían los formalistas rusos, para «motivarla»): ¿no habría servido de igual modo cualquier otro texto impreso, o debemos sacar un poder singular de la mera palabra, la mera sílaba, el mero personaje? Siento que no es superfluo ni gratuito recordar en este punto el gran poema de Brecht sobre la anotación del *Tao Te Ching:* y para honrar al aduanero, que tiene el mérito de haberle preguntado al maestro qué quería decir y haberle pedido una versión escrita, antes de que el sabio montado en búfalo y su pequeño ayudante doblaran para siempre la esquina para perderse en el bosque y en la leyenda:

> Sprach der Knabe: «Dass das weiche Wasser in Bewegung
> Mit der Zeit den machtigen Stein besiegt.
> Du verstehst, das Härte unterliegt».

> Dijo el niño: «le enseñó que, con los años, el agua blanda deshace mediante la fricción las fuertes rocas. En otras palabras, que la dureza acaba perdiendo»[21].

Ésa es la enseñanza democrática del Lao-tse de Brecht, la cual conserva y envuelve todavía la percepción más mística de los ritmos del tiempo.

Lo que la referencia de Brecht deja claro, sin embargo, es que en todos estos casos hacemos referencia a la escritura y a lo escrito. Si los psicólogos siguen hablando de los «vestigios de la memoria», la expresión, en ausencia continuada de todo referente verdaderamente físico, sigue siendo una experiencia metafórica en la que el recuerdo de un acontecimiento pasado se compara con un «vestigio», es decir, una especie de escrito. Pero el culto religioso milenario de Asimov también, como todas las tradiciones religiosas, incluye en sí como instrumento fundamental algún tipo de texto sagrado; mientras que hasta el mensaje de lápiz labial de Dick en el espejo sigue siendo una forma de *écriture,* que nos recuerda vagamente a esos mensajes desesperados dejados por los asesinos en serie en la escena del crimen.

---

[21] Bertolt Brecht, «Legend of the Origin of the Book Tao-te-ching on Lao Tse's Road to Exile», *Poems 1913-1956,* Nueva York, 1976, pp. 314-316 [ed. cast.: «Leyenda en torno al origen del libro de Tao-Te-King escrito por Lao-tse en el camino de la emigración», en B. Brecht, *Historias de almanaque,* Madrid, Alianza, 1995].

No necesitamos sumergirnos en las complejidades de las primeras obras de Derrida para aceptar que conceptos aparentemente muy distintos de escritura y de tiempo son en realidad profundamente cómplices y están interrelacionados, independientemente de que la propia idea del lenguaje sea resultado de una incapacidad para pensar el tiempo de manera coherente o al contrario, no tenemos que decidir. Pero que ambos están habitados en secreto por una falacia humanista (o metafísica) lo revela simbólicamente la concepción misma del ansible y la ideología de alguna comunicación simultánea en el presente que el ansible promete y personifica, mientras que el valor singular del texto utópico también radica en su función como vestigio de la memoria, pero a modo de mensaje del futuro, algo presagiado de forma distorsionada por todos los grandes textos sagrados, que se otorgan como mensajes de la otredad, pero transmitidos en el pasado.

Estos mensajes escritos de manera incomprensible tienen sus analogías arqueológicas, en especial en los restos cerámicos y en los fragmentos culturales del museo, que se convierte en una especie de enorme mensaje escrito en el lenguaje desconocido de los objetos. Inevitablemente, el museo hace su aparición paradigmática en el texto fundacional de la ciencia ficción moderna:

> Encontré el Palacio de la Porcelana Verde, cuando nos aproximábamos a él en torno al mediodía, desierto y cayendo en la ruina [...] Dentro de las grandes válvulas de la puerta –que estaban abiertas y rotas– encontramos, en lugar del acostumbrado vestíbulo, una gran galería iluminada por muchas ventanas laterales. A primera vista me recordó un museo. El suelo de terrazo estaba lleno de polvo, y una notable gama de objetos diversos estaba oculta bajo la misma cobertura gris [...] Yendo hacia un lado hallé lo que parecían unas estanterías inclinadas, y limpiando el espeso polvo descubrí las antiguas y conocidas vitrinas de cristal de nuestro propio tiempo [...][22].

Pero el museo de Wells registra nuestro propio futuro terreno como un pasado que es la historia lamentable de la devolución humana: una arqueología profética cuya paradoja temporal consiste en el trastocamiento de la que nos interesa aquí, y garantiza su conmoción –como el encuentro en la playa al final de *El planeta de los simios* [1968]– al demostrar que la diferencia es identidad, y que estos artilugios extraños son en realidad reliquias de nuestro propio futuro, y transforman una ruptura en sombría continuidad. De hecho, el Viajero en el Tiempo no aprende nada de ellos, salvo una deprimente visión de la entropía *fin de siècle*, y acaba registrando el

[22] H. G. Wells, *The Time Machine*, en *The Time Machine / War of the Worlds*, Greenwich, Connecticut, 1968, pp. 75-76 [ed. cast.: *La máquina del tiempo; La guerra de los mundos*, México, Porrúa, 2004].

museo en busca de posibles armas, como hacen en *La paja en el ojo de Dios* [1974] posteriores forajidos que, como los visitantes del Lagash de Asimov, pueden leer una triste historia de catástrofe cíclica y resurrección en las armas que allí encuentran[23].

La Zona de los Strugatsky es un tipo de museo bastante distinto, cuyos objetos no nos dicen nada de sus visitantes extraterrestres ni de su historia, sino que emiten poderosas señales de completa otredad. Y también el extraño objeto con el que se enfrenta Ian Macauley a su llegada a Sigma Draconis III:

> Hay aquí una cosa en forma de pera, con un gancho en el extremo estrecho, de aproximadamente metro y medio de largo […] y a continuación un grupo de cinco barras corroídas, como el marco de un columpio infantil […] y a continuación una especie de bandeja, un plato llano y cóncavo con cuatro protuberancias grandes y cuatro pequeñas espaciadas de modo equidistante por su circunferencia […][24].

Este arqueólogo particular es también lingüista, algo adecuado para el trabajo filológico que intenta reconstruir la vida extraterrestre como un todo (y en particular buscar el secreto de su decadencia y extinción). El vestigio escrito de Asimov cede el paso, en Brunner, a toda una colección de objetos enigmáticos que el arqueólogo lingüista debe leer como un detective que descifra claves, y de hecho en este punto la novela de ciencia ficción que reconstruye la vida extraterrestre se aproxima asintóticamente a la del relato de detectives.

Por desgracia para estos detectives galácticos, sin embargo, no se puede imaginar ninguna Piedra de Rosetta para dicho idioma:

> En el caso de las lenguas terrestres, por muy muertas que estén, siempre hay posibilidades de encontrar una lengua viva, o una lengua muerta ya descifrada, que guarde cierta relación con ellas, por leve que sea. Si falta eso, siempre está al menos el hecho de que la lengua terrestre ha sido escrita por seres humanos con modos de pensamiento humanos. Lo cual supone un punto de partida, por débil que sea. Nada de esto se da en el caso de los parasímbolos [la escritura extraterrestre], que de ese modo constituyen un problema claramente sin solución[25].

---

[23] En el capítulo IX se hará referencia a otro interesante museo de los Moties: un museo histórico en el que las pinturas conmemorativas del pasado hablan, y exposiciones de diversas épocas históricas están habitadas por criaturas de especímenes vivos.

[24] John Brunner, *Total Eclipse,* Nueva York, 1974, p. 50 [ed. cast.: *Eclipse total,* Buenos Aires, Emecé Distribuidora, 1975].

[25] Isaac Asimov, *The Gods Themselves,* Nueva York, 1972, pp. 35-36 [ed. cast.: *Los propios dioses,* Madrid, La Factoria de Ideas, 2007].

Esto es de hecho lo que llevará a Stanislaw Lem a la conclusión de que la vida extraterrestre es radicalmente incognoscible, como veremos en el próximo capítulo. Sin embargo, estos lingüistas del futuro que nos presenta la ciencia ficción, que de manera natural ya han resuelto los misterios del Mohenjo-Daro y de los etruscos, están muy ansiosos de enfrentarse al galimatías del lenguaje y la vida extraterrestres, poniendo así a sus creadores, para empezar, en la situación aún más incómoda de tener que inventar por completo toda la segunda.

El novelista de ciencia ficción comparte así, pero en un grado metafísicamente mucho mayor, ese problema de construir una «doble inscripción» que marca la vocación del escritor de misterio, a saber, el de inventar una primera narración que debe hipotéticamente reconstruirse como «dato» en el segundo tiempo, el tiempo propiamente narrativo del detective. Es una distinción que se retrotrae a la diferenciación que Aristóteles hacía de mito y trama: la leyenda original, reorganizada en el escenario en episodios dramáticos por el dramaturgo, después reinventada por los formalistas rusos (fábula y *suzhet),* y después de ellos por Genette. «¿A quién le importa quién mató a Roger Ackroyd?», se preguntaba, como es sabido, Edmund Wilson; y quizá no sea tanto la solución como el procedimiento deductivo en sí el verdadero centro de nuestro interés y nuestra fascinación. Incluso el gran detective, con todas sus excentricidades, sólo es carismático en la medida en que efectúa grandes deducciones. La consecuencia, por desgracia, se asemeja a la explicación que los fenomenólogos dan del acto –servir una pelota de tenis, por ejemplo– que debe fallar para que seamos conscientes de él. Por eso la gran deducción siempre debe estar ligeramente sesgada o tener un mínimo fallo para que nosotros la captemos; y para distraernos de una solución que inevitablemente entraría en la sentencia wilsoniana. Así la grandeza del supremo acto de intelección de George C. Scott en *El último de la lista,* de John Huston [1963] consistía en el talento propiamente lingüístico con el que este detective aficionado interpretaba los delirantes desvaríos de la víctima, relatados por un testigo francés: *«The last brush! No more brushes! All gone!»* [«¡El último cepillo! ¡No quedan cepillos! ¡Han desaparecido todos!»]. Scott conjetura que, en realidad, el moribundo había pronunciado un sinónimo del *brush* inglés, a saber, la palabra *broom,* a su vez nombre homónimo del apellido de la familia –Brougham– cuyos herederos están siendo sucesivamente eliminados. El fallo está en suponer que el inconsciente del francés habría conocido suficientemente bien el inglés como para haber sido capaz de cometer este error; por otra parte, parece posible que sólo un hablante extranjero hubiera tenido la tentación de hacerlo, y esta ligera duda entre la posibilidad y la improbabilidad dota a la gran deducción de su valor electrizante y paradigmático.

Visto de este modo, queda claro que el autor de ciencia ficción se sitúa en una posición de creación divina muy superior a todo lo que Agatha Christie o incluso

Aristóteles pudieran haber imaginado: en lugar de inventar un crimen, el escritor de ciencia ficción se ve obligado a inventar todo un universo, una ontología completa, otro mundo completo, muy precisamente ese sistema de diferencia radical con el que asociamos la imaginación de la utopía.

Si bien es cierto que la gran deducción de Ian Macauley se beneficia de unos cuantos hallazgos previos y en particular de los conocimientos anteriores de los propios draconianos:

> Sabemos, aproximadamente, cuál era su apariencia: cuerpos como dos caparazones de cangrejo coincidentes y ajustados uno sobre otro, cuatro cortas extremidades para caminar, dos extremidades para asir, todas acabadas en garras tubulares por debajo de las cuales corrían canales nerviosos, y compuestas por una versión modificada de su piel oculta, como las uñas humanas. Sabemos, o pensamos que sabemos, que poseían un sentido del que nosotros carecemos, aunque muchos peces disponen de él: la capacidad de percibir campos electromagnéticos. Sospechamos que muchos cristales que hemos encontrado aún impregnados de dichos campos, a modo de grabación magnética, eran su homólogo de las inscripciones[26].

La naturaleza electromagnética del lenguaje de los extraterrestres, o al menos de su sensibilidad, junto con el conocimiento del tiempo bastante inestable de Sigma Draconis III, permiten a Ian conjeturar un agudo interés de sus habitantes por el tránsito de las tormentas eléctricas y completar su gran deducción sobre la función del misterioso objeto que ya hemos mencionado (es un barómetro). Este logro nos plantea entonces el problema aún mayor de la naturaleza de los cristales, de los que se conjetura que son una forma de escritura, y más allá, la razón de que se extinguiera la propia civilización extraterrestre.

Este galimatías más amplio supone entonces la importancia temática de la hermosa y melancólica fábula del *Eclipse total* [1974] de John Brunner, que es alegórica en ambos niveles de su «doble inscripción»: la historia reconstruida de la extinción plantea la duda de si «lo mismo [la extinción] puede ocurrirnos a nosotros»[27]; mientras que la historia de su reconstrucción plantea la cuestión alegórica, muy distinta, de cómo conseguimos entender la diferencia radical, ya sea la diferencia de esta civilización extraterrestre o la de la utopía en sí. La primera cuestión se intensifica en la propia novela, porque la Tierra de la que los exploradores arqueólogos proceden está plagada de armas atómicas y hambre (y sin la ventaja de un ansible), poniendo así en peligro la propia supervivencia de la colonia humana en Sigma Draconis III.

---

[26] J. Brunner, *Total Eclipse*, cit., p. 3.

[27] *Ibid.*, p. 12.

La mayoría de las grandes deducciones de la ciencia ficción evitan los dilemas lingüísticos –que implican algo quizá aún más significativo que la invención de otro mundo, a saber, la invención de un lenguaje distinto y no humano– bien omitiendo los virtuosismos de las propias categorías lingüísticas, o bien haciendo que los extraterrestres aprendan inglés (como en *La paja en el ojo de Dios*). La solución de Ian Macauley implica un método muy distinto y no lingüístico, que de hecho nos retrotrae a los fundamentales debates decimonónicos sobre la historiografía y las formas de entendimiento propiamente históricas. De particular importancia es la distinción de Dilthey entre *Erklären* y *Verstehen,* o explicación y entendimiento, respectivamente: dos modos de pensar que distinguían los procedimientos de las ciencias puras o naturales y las *Geisteswissenschaften* (imperfectamente traducido como «las ciencias humanas»). Es una repetición tardía del gran principio de *verum factum* de Vico, de acuerdo con el cual sólo podemos entender plenamente lo que nosotros mismos hemos hecho, esto es, la historia; pero no lo que Dios ha hecho, la naturaleza. La distinción de Dilthey complementa esto estipulando que podemos formular leyes para la naturaleza, o en otras palabras, *explicar* la dinámica y el funcionamiento de ésta; pero no podemos *entender* ese funcionamiento del mismo modo que entendemos a otros seres humanos, sus actos y motivaciones, e incluso los procesos históricos que emergen de ellos.

Pero hay aún a este respecto otra premisa referente al modo en que podemos «entender» a otras personas. La «empatía» [*Einfühlung*] es una especificación efectuada a finales del siglo XIX a partir de la noción mucho más antigua de simpatía, por la cual se denomina y supuestamente se conceptúa nuestra posibilidad de «ponernos en el lugar de otra persona». Lo hacemos, pensaba Dilthey, interpretando códigos culturales pero, sobre todo, mediante la expresividad, que ofrece una especie de molde en el que nuestras simpatías hacia el otro pueden fluir y cristalizar. La fascinación por la variedad de las expresiones faciales y la gesticulación humanas no empezó con la gran recopilación de Darwin, y tampoco acabó con la teoría de la emoción de James-Lange (que plantea la prioridad de la «expresión» fisiológica sobre su experiencia vivida). Las teorías de la comunicación modernas siguen siendo sin duda refinamientos de esta concepción esencialmente humanista de las relaciones interpersonales, que necesariamente desaparece en la completa otredad y en el problema de lo radicalmente ajeno.

Pero a menudo los grandes detectives han convertido la empatía (o la «intuición») en fetiche, de manera más llamativa en las novelas de Georges Simenon protagonizadas por Maigret, en las que el inspector siempre se sitúa imaginativamente en la mente de los criminales (al igual que este novelista, increíblemente productivo, hace con sus

---

[28] Véase mi libro *The Prison-House of Language,* Princeton, 1972, pp. 204-205 [ed. cast.: *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso,* Barcelona, Ariel, 1980].

personajes)[28]. Es por lo tanto completamente lógico que el lingüista detective arqueológico de Brunner adopte el mismo método y organice un modelo del cuerpo draconiano suficientemente grande como para contener al propio investigador, y darle la libertad, pero también las restricciones, de los movimientos característicos de esta especie. Se desarrollan diversas prótesis para adaptar la cinética humana a la draconiana: una para la manipulación de las cuatro extremidades encargadas de correr, otra para transmitir aproximaciones de las señales electromagnéticas; mientras esta identificación imaginaria se refuerza mediante fuertes dosis de hipnotismo. El plan de Ian es pasar un mes llevando la vida de un draconiano en los diversos edificios y ciudades que ya se han excavado en el planeta, al final del cual se promete un salto de iluminación y comprensión (que la novela proporciona de hecho). Al lector se le puede ocurrir que diversos atajos son una trampa: es por ejemplo difícil imaginar cómo habría hecho el protagonista su gran deducción sin la existencia de una variedad de animales (no sensibles) emparentada de lejos con los extraterrestres o, de modo más específico, sin el conocimiento previo (quizá deducido de esa especie relacionada) de que todos los individuos draconianos atraviesan un ciclo sexual, en el que «la infancia era una fase neutra, seguida de una fase masculina, y después una fase femenina comparativamente breve antes de la infertilidad de la vejez»[29].

Tras el rigor de la construcción de Brunner, puede parecer frívolo volver a Asimov, esta vez en una de sus últimas obras, que útilmente nos devuelve al problema de la representación que para nosotros era fundamental aquí, a saber, las posibilidades de comunicación entre dos mundos o sistemas alternos y completamente separados. *Los propios dioses* [1972], ciertamente, no aporta demasiada energía imaginativa al problema de la comunicación propiamente dicho, y tal vez por eso probablemente esta interesante novela no constituye una adición muy perdurable al canon. De hecho, su premisa se mantiene en gran medida dentro de la forma que hemos atribuido a la edad de oro: la equiparación de un enigma científico (cómo podría existir algo como el plutonio 186) con uno u otro contenido narrativo de distinto tipo.

La obra es de hecho un tríptico que despliega interesantes (pero igualmente irrealizadas) discontinuidades genéricas: un drama de política académica, seguido por una pálida fábula *symboliste* sobre los extraterrestres, y por último una conclusión pesadamente orquestada con los detalles físicos de la vida humana en Marte, los efectos de una gravedad menor sobre el cuerpo, y demás. De modo esquemático, podemos decir que la segunda y la tercera parte ofrecen dos otredades (o negaciones) distintas a la primera representación realista humana, porque la segunda parte es un parauniverso no humano, mientras que la tercera ofrece una especie de

[29] J. Brunner, *Total Eclipse*, cit., p. 40.

síntesis de otredad y familiaridad, todavía humana pero (quizá) posthumana en aspectos físicos e incluso mentales.

Pero todo está incluido como premisa en el contacto inicial entre dos mundos alternativos y simultáneos, y se puede apreciar la inventiva de Asimov al observar su extrapolación de un isótopo químico imposible a la idea de una filtración apenas perceptible entre los dos universos sellados. Con este suceso, extraordinario e insólito, se da la dinámica narrativa y se construye el primer mecanismo para facilitar el intercambio:

> El plutonio/tungsteno puede efectuar su ciclo indefinidamente en ambos sentidos entre el universo y el parauniverso, proporcionando energía primero en uno y después en otro, con la consecuencia neta de que por cada núcleo ciclado se transfieren veinte electrones de nuestro universo al suyo. Ambas partes pueden obtener energía de lo que es, en efecto, una Bomba de Electrones Interuniversal[30].

Aquí la comunicación no sólo se modela a modo de intercambio mercantil (al menos los estructuralistas eran suficientemente decentes como para interponer la tesis antropológica del regalo planteada por Gauss entre su concepto del intercambio de señales y las más crudas formas contemporáneas de capitalismo de mercado), sino que parece también corroborar las reivindicaciones más delirantemente optimistas de la retórica del libre mercado, en las que todo el mundo se beneficia y nadie pierde nada: «una carretera –como dice uno de los personajes– cuesta abajo en ambos sentidos»[31]. De hecho, las leyes de cada universo son suficientemente distintas como para que la necesaria pérdida técnica de cada uno equivalga a un beneficio (omito las «explicaciones» científicas). Esto es inmediatez comunicativa llevada al extremo: una coexistencia de sistemas radicalmente distintos, sea cual sea su ciencia pura, que parece enfrentarse a la física del imperialismo o incluso de la mecánica más simple de la clase social.

No hace falta decir que también es una falacia; y cada mundo resulta ver su propia existencia amenazada por una transmisión continua que calienta un universo y enfría el otro hasta proporciones peligrosas. Éste es también el momento en el que empieza la comunicación real entre universos, y los disidentes de cada parte intentan hacer públicos los peligros que supone lo que para las estructuras de poder y las poblaciones en general no es más que una milagrosa fuente de energía gratuita (sus consecuencias sociales sobre los dos universos nunca se exploran realmente). A este respecto la potencialidad de incluir una alegorización propiamente utópica en este texto se sustituye por una multitud de paralelos políticos más convencionales, en cuyo punto, como era predecible, reaparece el final feliz y la perspectiva del pluralismo

---

30 Isaac Asimov, *The Gods Themselves,* cit., p. 27

31 *Ibid.,* p. 47.

liberal. Resulta que hay todavía más universos alternativos, y que el intercambio con ellos puede modificar las peligrosas consecuencias a largo plazo del contacto meramente dual (o unilateral). Se cancela así la crítica al liberalismo económico mediante una ampliación de la red a lo que de manera anacrónica podríamos denominar dimensiones globales. Pero lo que se cuestiona aquí no es tanto la ideología personal de Asimov como el modo en que este resultado corrobora una vez más la opinión de que la experiencia política y social permite y limita al mismo la investigación científica y la invención, y no al contrario, como la mayoría de las historias intelectuales suponen. Primero debe emerger una forma nueva en el ámbito concreto de las relaciones sociales antes de poder transferirla a los ámbitos más especializados de la vida intelectual y productiva: éste es en efecto el significado profundo de la observación hecha por Marx de que la historia humana sólo confronta a sus sujetos con los problemas que ya pueden resolver.

En ese espíritu, lo que la década de 1960 sí parece haber permitido a Asimov pensar y expresar de una nueva forma es el feminismo, que no sólo se detecta en las embarazosamente jocosas «libertades sexuales» recién descubiertas del texto, sino sobre todo en que los disidentes de ambos mundos pertenezcan al sexo femenino. De hecho, el género sexual se convierte inesperadamente en el tema central de esta novela, a través del parauniverso, que resulta incluir habitantes de tres sexos distintos junto con un tipo de ser asexuado o postsexuado (los denominados Duros, frente a los tripartitos Blandos). ¡Vestigios de los draconianos andróginos de Brunner! Volveremos a este giro inesperado en un capítulo posterior. Por el momento baste subrayar los hallazgos que hemos hecho en éste, a saber, que las cuestiones temporales –la diacronía de la sincronía, el tema de la transición a la utopía, los dilemas de representación al pensar el propio tiempo histórico– parecen conducir sin remedio, en casi todos los casos, al problema bastante distinto de si la vida extraterrestre, seres sensibles radicalmente distintos, puede llegar a imaginarse. Swift sólo podía imaginar una existencia utópica poblándola de formas no humanas, que no obstante presentaba bajo el disfraz de animales terrestres. Al retirarse de la sociedad humana, su narrador retornado prefiere pasar la mayor parte del tiempo en la cuadra:

> Mis caballos me entienden tolerablemente bien, converso con ellos al menos cuatro horas diarias. Son ajenos a la rienda o a la silla de montar, viven en gran amistad conmigo, y en amistad entre ellos[32].

De modo muy similar, también nosotros debemos ahora pasar tiempo con los alienígenas antes de afrontar directamente la utopía.

---

[32] Jonathan Swift, *A Selection of His Works,* Nueva York, 1965, p. 280.

VIII La tesis de la incognoscibilidad

Pero antes necesitamos introducir una postura implacablemente negativa y escéptica, la del gran novelista polaco Stanislaw Lem (1921-2006), que como veremos no carece de imperativo ético concomitante. En sus obras el problema de la diacronía y sus posibles continuidades se transfiere de nuevo a la cuestión de los sistemas sincrónicos (como hemos visto en el desarrollo del anterior capítulo). Pero Lem constituye una fase intermedia entre el sistema y lo ajeno, en la medida en que sus seres enigmáticos son ambas cosas al mismo tiempo, y el problema de la representación se resuelve mediante la postura relativamente moderna de que es en todo caso imposible. Necesitamos introducir una notable previsión de la doctrina de Lem: el intrincado e irresoluble enigma que Arthur C. Clarke nos plantea en *Cita con Rama* [1972], uno de los textos permanentemente fascinantes del canon, que no ha perdido brillantez a pesar de una serie de falsas continuaciones[1]. Rama, un misterioso objeto que penetra en el sistema solar, resulta ser una construcción artificial que parece esperar la forma de vida para la que supuestamente ha sido preparada. Sus exploradores humanos pueden por lo tanto establecer la presencia de un misterio que hay que resolver, sin conseguir resolverlo antes de que el objeto sea expulsado de nuevo de nuestro sistema solar por la gravedad del Sol, en un curso que evidentemente ha sido trazado muy de antemano. El relato de misterio extraterrestre de Clarke es, de algún modo, singularmente más satisfactorio que todos los demás con

[1] Arthur C. Clarke (1917-2008) fue una de las principales figuras de la ciencia ficción británica, uniendo un serio respeto hacia la tecnología espacial y la ciencia teórica con un misticismo idiosincrásico, una combinación ejemplarizada por «El niño de las estrellas», episodio final de la película *2001* [1968], en la que colaboró con Stanley Kubrick.

soluciones (incluidas las propias continuaciones posteriores del autor) y sugiere que la creación de Dios es mejor imitarla mediante la invención de preguntas que de respuestas.

Si Clarke era agnóstico en su representación de la otredad extraterrestre, Stanislaw Lem es resueltamente ateo. Tres obras documentan principalmente esta postura, de la que puede decirse que es un resultado de su filosofía científica e ilustrada en general, como subrayan sus tratados informáticos especializados y esos relatos más humorísticos que forman una especie de compendio, al estilo de Lewis Carroll o Deleuze, sobre la paradoja científica, así como su escepticismo respecto a las posibilidades del propio género de la ficción científica. Perversamente, esta ciencia ficción está pensada, de un modo kantiano, para demostrar sus propios límites absolutos. A este respecto, *La voz de su amo* [1968] destaca como el amargo y paradigmático caso de la imposibilidad de entender al otro (a no ser que uno quiera aducir el fiasco de la sombría novela posterior de ese título [1986]): una señal del espacio exterior que nunca llega a descifrarse, pero que sirve de pretexto a las conjeturas humanas más ingeniosas (como la ciencia de los solaristas en la novela relacionada que examinaremos en breve) y también como proyector para revelar los impulsos y las energías más tóxicos de esa especie-humana-ligada-a-un-planeta que somos nosotros. El narrador de esta novela es sin duda el personaje más plenamente realizado o «realista» de Lem, con una psicología tan interesante como cualquiera en la novela posterior a Dostoyevski, y también uno de los más repulsivos, un «genio» que hierve de resentimiento y con un desprecio hacia sí mismo que se amplía para incluir a la especie de la que forma parte. En esto el escepticismo de Lem rompe la forma convencional de la narrativa, en la medida en que la narración de fracasos sucesivos no conduce a ninguna parte, y su letanía de frustraciones es incluso formalmente insatisfactoria en cuanto cancelación paródica de la «gran narración» del descubrimiento científico y de la suprema resolución de problemas. Como tal, *La voz de su amo* se convierte en la obra más fascinante y desagradable de Lem, cuya lección vacía necesitamos complementar con otras dos novelas más satisfactorias (y famosas).

Como es bien sabido, *Solaris* [1961] convierte el escepticismo en una fábula más viable, en la que un único ser extraterrestre, solo y singular –los observadores humanos lo asemejan a un océano que cubre la totalidad del remoto planeta que da título a la novela–, se resiste a la investigación científica con toda la tenacidad serena de la propia divinidad (respecto a la cual, de hecho, le interrogan ciertas escuelas de pensamiento). Las mediciones precisas documentan el desvío ligero y apenas perceptible de los movimientos del planeta respecto a todas las leyes naturales conocidas, y refuerzan el consenso general de que su «océano» es de hecho un ser sensible. Una brillante sección sobre los solaristas anticipa la pasión de Lem por escribir re-

señas de libros inexistentes e imaginarios, al proyectar una biblioteca completa con todos los posibles enfoques para el estudio de este desconocido.

Las teorías recapitulan el desarrollo y final estancamiento de cada nueva línea de investigación científica y, de hecho, en la inmensa variedad lógica de las teorías y escuelas, y en el extraordinario ingenio y la energía mental invertidos en ellos, Lem nos ha dado una representación virtual de la propia ciencia, la ciencia «pura» y no sólo el conocimiento, con una sociología en miniatura de los científicos, una historia de su financiación, y también una explicación de la función de los experimentos y de la publicación científica. Esta historia de una ciencia imaginaria –que vale por múltiples novelas realistas sobre el tema– amplía el drama y las implicaciones de este particular «primer contacto» mucho más allá de una ingeniosa contribución a ese particular subgénero de la ciencia ficción, y lo convierte en una parábola metafísica sobre la relación epistemológica de la especie humana con su no-yo en general, donde ese no-yo no es meramente la naturaleza, sino cualquier otro ser vivo.

Mientras tanto, se describe al ser en cuestión, que da pistas e indicios sobre sí mismo (algo que al lector se le permite desarrollar de manera independiente). Así, se nos da a entender que lo peculiar del inmenso y único ser solitario es el resultado de la posición intermedia de su planeta entre dos estrellas, en una situación en la que se supone que no puede desarrollarse vida en absoluto. Esta situación determina la trayectoria inestable para corregir la cual, aparentemente, ha surgido el ser sensible (de ahí que los datos iniciales no se correspondan con las leyes físicas que rigen la materia inerte). Este primer dato establece una diferencia radical en la situación a la que se enfrenta esta forma de vida, una situación para la que los seres humanos no tienen equivalente y que son incapaces de imaginar. ¿Pero acaso no evolucionó la propia inteligencia (o conciencia) humana como respuesta a un dilema estructural e irresoluble de este tipo, un estado de tensión permanente y un peligro para el que no se encontraba solución instintiva?

Por su lado, sin embargo, el océano proporciona convenientemente su propio material de estudio e investigación científica. En apariencia indiferente a la presencia de estas diminutas formas de vida humanas (es en sí mayor aún que toda la superficie de la Tierra), y como soñando, o reflexionando sobre sus propios pensamientos, produce inmensos fenómenos espaciales periódicos, a veces de apariencia estable y de duración indeterminada: montañas, islas, arquitectura fantástica, formas expresivas de todo tipo que se han clasificado en tres grupos: los extensores, los minimoides y las simetriadas, que a su vez, durante más de un siglo, han sido objeto del estudio y de la fascinación científica más intensos y sistemáticos. Ésta es, por así decirlo, la producción estética de Solaris, y no tiene más resultados que los de confirmar la doctrina kantiana de que el arte es una produc-

ción sin concepto[2]. Los accidentes mortales que acompañan al estudio científico de estas formaciones sólo aparecen en un caso determinado (cuando un piloto cae directamente al océano) para revelar el conocimiento de estas exploraciones y sondeos sistemáticos por parte de esa otra forma de vida (el hijo del piloto aparece después en un gigantesco simulacro).

Tal vez se asuma que esta falta de atención específica hacia los humanos llega a su fin poco antes de la llegada del protagonista al planeta: exasperados por su silencio, los exploradores han sometido a la superficie del planeta a un intenso bombardeo con rayos X (la dosis difícilmente llegaría a ser mortal, pero no obstante puede atribuirse a esa opción típicamente humana de destruir por completo el planeta y su forma de vida). Éste es el punto en el que aparecen los «visitantes», figuras humanas extrañas pero conocidas, sin recuerdos, que parecen haber emergido de alguna culpa innombrable en el pasado de los científicos (uno de los cuales acaba por suicidarse). La vida subjetiva de estos visitantes, si se puede denominar así, parece limitarse a la determinación de mantener a su anfitrión siempre presente y visible, sirviendo así como una especie de correlato objetivo para la intolerable exasperación a menudo sentida por la abrumadora posesividad de un enamorado[3]. La pro-

---

[2] Stanislaw Lem, *Solaris,* Nueva York, 1970, pp. 121-122 [ed. cast.: *Solaris,* Barcelona, Minotauro, 2000]: «La mente humana sólo es capaz de absorber unas cuantas cosas a la vez. Vemos lo que está ocurriendo delante de nosotros aquí y ahora, y no podemos visualizar simultáneamente una sucesión de procesos, no importa lo integrados y complementarios que sean. Nuestras facultades de percepción están en consecuencia limitadas incluso con respecto a fenómenos bastante simples. El destino de un solo hombre puede estar lleno de importancia; el de unos cuantos cientos, menos; pero la historia de miles y millones de hombres no significa nada en absoluto, en un sentido adecuado de la palabra. La simetriada es un millón –mil millones, mejor dicho– elevado a la potencia de *n*: es incomprensible. Atravesamos los enormes pasillos, cada uno con una capacidad de diez unidades Kronecker, avanzamos a rastras como sendas hormigas que se aferran a los pliegues de las bóvedas de ventilación, y estiramos el cuello para ver el vuelo de vigas crecientes, opalescentes en el brillo de las linternas, y cúpulas elásticas que se entrecruzan y se equilibran entre sí con precisión, la perfección de un momento, dado que aquí todo pasa y se desvanece. La esencia de esta arquitectura es el movimiento sincronizado hacia un objetivo preciso. Observamos una fracción del proceso, como oír la vibración de una sola cuerda en una orquesta de supergigantes. Sabemos, pero no podemos captarlo, que arriba y abajo, más allá de los límites de la percepción o de la imaginación, se están produciendo miles y millones de transformaciones simultáneas, entrelazadas como una partitura musical por un contrapunto matemático. Se ha descrito como una sinfonía de geometría, pero carecemos de oídos para oírla». Véase también la nota 8.

[3] Una situación infeliz dramatizada en el clásico relato de fantasmas de Robert Hichens, «How Love Came to Profesor Guildea», en P. C. Wagner y Herbert Wise (eds.), *Great Tales of Terror and the Supernatural,* Nueva York, 1994. Proust insiste también en el modo en que a menudo el enamorado es insufrible para el amado, que (como es costumbre en Proust) responde con crueldad.

pia visita a Kelvin de una amante, de cuya muerte fue responsable, se convierte en un drama de dependencia neurótica que tiene como resultado una de las escenas más notables de la película, cuando la «visitante», una muchacha frágil y hermosa, siente una indecible ansiedad ante la aparente ausencia de él (que ha cerrado inadvertidamente la puerta del baño).

> Oía el ruido del agua, el tintineo de los frascos. Después, de repente, cesó todo sonido. Esperé, con la mandíbula apretada, las manos aferrando el pomo de la puerta, pero con poca esperanza de mantenerla cerrada. Un grito salvaje estuvo a punto de hacerme soltarla. Pero la puerta no se abrió; se agitaba y vibraba de arriba abajo. Atónito, solté la manilla y di un paso atrás. La hoja, hecha de un material plástico, se combó hacia dentro como si a mi lado una persona invisible hubiera intentado irrumpir en la habitación. El marco de acero se curvó cada vez más hacia dentro y la pintura estalló. De repente entendí: en lugar de empujar la puerta, que abría hacia fuera, Rheya intentaba abrirla tirando hacia sí. El reflejo del tubo fluorescente del techo se distorsionaba en la hoja de la puerta pintada de blanco; se produjo una resonante hendedura y la hoja, forzada más allá de sus límites, cedió. Simultáneamente el pomo despareció, arrancado de su montura. Aparecieron dos manos ensangrentadas, deslizándose por la abertura y manchando de sangre la pintura blanca. La puerta se partió en dos, las mitades rotas colgando torcidas de los goznes. Primero surgió un rostro mortalmente pálido, después una aparición de aspecto salvaje, vestida con un albornoz anaranjado y negro, se inclinó sollozando sobre mi pecho[4].

El problema de los visitantes es tanto una clave del «pensamiento» del océano sensible como una especie de distracción de ese problema de ciencia ficción más «puro», en el sentido en que introduce cuestiones sobre el significado personal o íntimo de las apariciones, cuyo origen parece radicar sencillamente en la intensidad con la que están registrados en la memoria (ya sea de manera consciente o inconsciente) y no con cualquier otra característica de la posible relación (aunque la culpa es, por supuesto, el magnificador más obvio de dicho vestigio). A partir de entonces, sin embargo, se demuestra para satisfacción de todos que el océano no sólo es sensible sino que también es la causa y el origen de las alucinaciones materiales, que pueden entenderse como una especie de experimento inverso que ha emprendido sobre los investigadores humanos, de cuya presencia acaba de darse cuenta.

¿Está el océano castigando o torturando a sus invitados? La sugerencia demuestra que incluso ahora, enfrentados a esta abrumadora información sobre Solaris, los humanos siguen prisioneros de un sistema filosófico antropomórfico. Parecen incapaces de juzgar a Solaris de acuerdo a otras coordenadas distintas a las de Carl Schmitt (ami-

---

[4] S. Lem, *Solaris*, cit., pp. 93-94.

go o enemigo) o del propio Kant (placer o dolor). La limitación conceptual confirma entonces el mensaje supremo de Lem en este texto, a saber, que al imaginar que buscamos un contacto con lo radicalmente «otro», en realidad sólo nos miramos en un espejo y «buscamos una imagen ideal de nuestro propio mundo»[5]. Por eso hay un modo en el que el funcionamiento no es meramente contraproducente sino incluso suicida, porque para abolir el antropomorfismo debemos, de algún modo, eliminarnos a nosotros mismos: «Donde no hay hombres, no puede haber motivos accesibles a los hombres. Antes de poder seguir con nuestra investigación, es necesario destruir nuestro propios pensamientos o sus formas materializadas»[6]. La conclusión suprema, por lo tanto, y la lección fundamental de Lem en todas estas parábolas, es que no puede haber

> «cuestión de "contacto" entre la humanidad y cualquier civilización no humana» [...] Grastrom señaló correspondencias con el cuerpo humano –las proyecciones de nuestros sentidos, la estructura de nuestra organización física, y las limitaciones fisiológicas del hombre– y las ecuaciones de la teoría de la relatividad, el teorema de los campos magnéticos, y las diversas teorías de campo unificadas[7].

Solaris es, por lo tanto, la prueba negativa de nuestra tesis sobre la escritura, porque aquí no hay escritura ni mensaje, y el océano meramente ha activado vestigios que estaban dentro de nuestro propio cerebro, y tampoco son sus «expresiones» íntimas –los mimoides, los extensores– una estética que no tenga algo que ver con el arte que conocemos, aun a pesar de que encontramos un extraño placer en estas peculiares formaciones. (Tarkovsky, de hecho, las aprovecha para un fin más proustiano, albergando dentro del mimoide una representación de la casa de la niñez de Kelvin, y de los padres que nunca en su vida volverá a ver, debido a las disparidades temporales del viaje espacial)[8].

Pero, por extraño que parezca, el balance final no es completamente negativo. El simbolismo religioso de Solaris resulta ser tanto una alegoría del procedimiento científico –el descubrimiento final de su naturaleza sirve para narrar la revelación de lo absoluto– como una proyección de nuestra propia perplejidad ante un ser monádico y unicelular, cerrado y consciente (de hecho, algunas de las pesadillas de Kelvin parecen delatar su intento de abrirse camino, mediante la empatía, hacia la

---

[5] *Ibid.,* p. 72.

[6] *Ibid.,* p. 134.

[7] *Ibid.,* p. 170.

[8] En mi opinión, un momento que diferencia aún más la película de Tarkovsky del original de Lem se encuentra en la escena en la que el océano, por medio de su criatura subrogada, Rheya, inspecciona una reproducción de *La caída de Ícaro,* de Breughel, y empieza a captar la naturaleza ajena de la estética humana.

«piel» de dicho ser imposible)[9]. Y sin embargo sigue dándose la posibilidad de que, como nosotros, Solaris sea en sí un ser imperfecto, un dios imperfecto o enfermo[10], como esa perturbada deidad de Schelling, la cual debe crear el mundo para curarse[11]: en ese caso, entendemos a Solaris mejor de lo que pensamos.

Pero hay otra posibilidad: el «experimento» no es una tortura sino un intento tentativo y torpe de desearnos lo mejor, de agradarnos, e incluso de darnos felicidad[12]. Tal es la infinitamente suspensa e irresuelta posibilidad de significado del «apretón de manos» entre especies que concluye la novela:

> Me acerqué, y cuando llegó la siguiente ola adelanté la mano […] la ola dudó, retrocedió, y enseguida envolvió mi mano tocándola, de modo que una fina cobertura de «aire» separó mi guante dentro de una cavidad que un momento antes había sido fluida y ahora tenía consistencia carnosa[13].

Aun así, hasta ahora sólo hemos ilustrado una parte o dimensión de la doctrina de Lem, y para la complementaria necesitamos volver (con mucha más brevedad) a otra de las novelas de su periodo principal, *El invencible* [1964], que recibe su título del nombre de la nave espacial (en busca de una nave espacial perdida) cuyo aterrizaje en un planeta no registrado provoca los acontecimientos de interés para nosotros, en particular el «contacto» con una forma de ser radicalmente ajena.

Aquí encontramos el retrato de un ser inorgánico e insensible, que sin embargo se superpone a todos los tipos familiares ya presentes en Lem. La nave estelar epónima navega, de hecho, por una constelación en la que ha existido una forma de vida extraterrestre, la de los lirios, de la que se supone que se extinguió debido a la explosión de su propio sol. De esta civilización no queda nada más que la convicción de que debe de haber sido radicalmente distinta a la nuestra (y por lo tanto, de acuerdo con el principio establecido en *Solaris* y mantenido por Lem durante toda su trayectoria literaria, incognoscible para nosotros). De hecho, hay indicios hipotéticos de esta incognoscibilidad, consistentes en la suposición de que la sociedad liria ha intentado huir de su propio sistema y colonizar otro planeta distante, Regis III, en el que El Invencible está a punto de aterrizar. Al haber fracasado en el intento y haber perecido los lirios vivos, sólo permanecen sus máquinas, que sin embargo con la hipotética reconstrucción resultan ser tan distintas de las nuestras como para «de-

[9] S. Lem, *Solaris,* cit., pp. 90, 178.
[10] *Ibid.,* p. 197.
[11] Slavoj Žižec, *The Indivisible Remainder,* Londres, 1996, pp. 35-46.
[12] S. Lem, *Solaris,* cit., p. 193.
[13] *Ibid.,* pp. 202-203; y véase «El sueño de Kelvin», p. 179.

mostrar» también que los extraterrestres de Lira eran radicalmente diferentes a nosotros en todos los sentidos de esas palabras. Mientras tanto, incluso parece posible que Regis III contuviera una forma distinta de vida orgánica alienígena (¿saurios? ¿inteligentes o no?), que también ha sido exterminada. Pero dejemos esas cuestiones aparte por un momento.

Ninguna novela de Lem está más cargada de maquinaria que ésta. En toda su obra encontramos ciertamente un interés por la tecnología científica, con especial hincapié en las paradojas inherentes al funcionamiento de las computadoras; pero en todo caso, las paradojas son hiperintelectuales y apenas sirven para dramatizar el peso del asunto. Aquí, sin embargo, una enorme maquinaria llena el espacio argumental, y no sólo en relación con la monumentalidad fálica de la «nave de veinte pisos que se perfilaba sobre el cielo menguante, tan majestuosa en su inmovilidad que realmente parecía invencible»[14]. Por el contrario, toda la novela está llena hasta el extremo de enormes robots, una inagotable reserva de incómodos vehículos, con sus diversos escudos de seguridad proyectados desde posiciones estacionarias circundantes cuidadosamente calculadas, también pequeñas naves de exploración espacial, incluido un gran número de satélites espías exploratorios lanzados a intervalos, y por último, lo más amenazador de todo, la super arma de ochenta toneladas llamada el Cíclope, que incluye un arma antimateria de enorme poder, un cerebro electrónico, una «mano» telescópica, la capacidad de levitar varios metros por encima de la superficie, etc., etc. Se dirá que en la era de la miniaturización y de los ordenadores de pequeña escala todas estas máquinas parecen increíblemente incómodas y desfasadas, algo que no priva a la novela de su fuerza (dado que todavía habitamos en un mundo en el que también hay máquinas grandes). Pero yo desearía observar, como respuesta, que la imaginación de Lem sabe esto por adelantado y anticipa el tema en sí de la miniaturización por medio de la contrafuerza que introduce.

Ésta –la «nube de moscas» o nube negra– constituye con mucha precisión la fase suprema de la miniaturización. Nos enfrentamos aquí a una nube de cristales «inteligentes», capaces de despertarse y combinarse en momentos de peligro, y de organizarse en una masa estratégica y tácticamente superior (al final, como veremos, derrotan al propio Cíclope), y después de volver a hundirse en una multiplicidad inerte, dejando cristales sueltos sembrados por todo el terreno. Ésta es, por lo tanto, una nueva forma de lo extraño: lo inorgánico inteligente. ¿Qué aporta este nuevo tipo de extraterrestre a la tesis de la incognoscibilidad avanzada en *Solaris*?

Todos estamos familiarizados con el paradigma del ataque contra nosotros de nuestra propia maquinaria en una fase evolutiva posterior, olvidando que en una tradición robótica más antigua, la de las «tres leyes robóticas» de Asimov en *Yo, Ro-*

[14] S. Lem, *The Invincible*, Nueva York, 1973, p. 234 [ed. cast.: *El invencible*, Barcelona, Minotauro, 1986].

bot [1950], se diseñaban e insertaban mecanismos especiales para garantizar la inocuidad de los nuevos seres, y en particular la prioridad de su respeto a la vida humana, incluso a costa de su propia supervivencia[15]. En Dick, sin embargo, aparece una bifurcación, en la que figuras colaboradoras benévolas, como el «Lincoln» y el «Stanton» de *Podemos construirle* [1962/1969], se ven ensombrecidas por las figuras más siniestras de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* [1968], cuyos avatares cinematográficos, aún más aterradores, son conocidos gracias a la versión que Ridley Scott hizo de la novela en *Blade Runner* [1982]. La transición parece haberse producido en el momento en el que el robot, puramente mecánico, se transforma en el androide, al menos parcialmente orgánico[16].

En todo caso, a partir de la década de 1960, la posibilidad de lo cibernético se combina con la exigencia de material orgánico, y la máquina parece contentarse cada vez menos con la función beneficiosa del clásico «Robbie el Robot», en *Planeta prohibido* [1956]. *Terminator* [1984], el clásico de James Cameron, no es más que la mejor de las historias posteriores, en las que nuestra propia maquinaria empieza a funcionar por sí sola y la inteligencia informática se vuelve contra los seres humanos, que son ahora su enemigo. La historia de HAL, en *2001* [1968] de Kubrick, deja su motivación suficientemente clara: los humanos todavía tienen la capacidad de apagar la maquinaria, y el nuevo «instinto» de autoconservación de ésta le exige que destruya ese peligro, y presumiblemente se dedique a erradicar todo aquello que pudiera volverse peligroso, a saber, la vida orgánica.

Pero en *Terminator,* e incluso en el caso de HAL, funciona un procedimiento que elimina buena parte del interés científico y filosófico de la narración y la devuelve al enfrentamiento tradicional entre ejércitos o fuerzas equiparables de algún modo: es la inevitable tendencia al antropomorfismo que ya hemos visto censurada en *Solaris,* pero que en las películas mencionadas se vuelve ineludible por las formas humanas adoptadas por estos robots o androides (en *2001,* el nombre y el ojo observador de la computadora bastan para restaurar la apariencia de otro sujeto).

---

[15] Cito las tres leyes robóticas de Asimov:

1. Un robot no puede herir a un ser humano ni, mediante la inacción, permitir que un ser humano sufra lesiones.
2. Un robot debe obedecer las órdenes que le den los seres humanos, excepto en caso de que dichas órdenes entren en conflicto con la Primera Ley.
3. Un robot debe proteger su propia existencia, siempre que dicha protección no entre en conflicto con la Primera Ley o la Segunda.

[16] El texto clásico del *cyborg* es el de Donna Haraway, «Manifesto for Cyborgs», *Socialist Review* 80, marzo-abril de 1985. Respecto a un análisis más amplio del androide en Dick, y en particular lo que yo denomino *androide cogito,* véase «Historia y salvación en Philip K. Dick», en la Segunda parte, artículo X de este libro.

En *El Invencible*, sin embargo, tenemos que enfrentarnos a un enjambre de cristales que en ningún caso puede reducirse a la subjetividad de un personaje humano. Y la ausencia de forma humana se duplica por la multiplicidad de estos elementos, una segunda característica no humana que los organismos biológicos individuales no pueden entender o captar por medio de la proyección, aun cuando las analogías de abejas e insectos ayuden a reforzarla, y a dotar a lo múltiple de una dimensión distópica ideológicamente calculada para hacer crepitar la carne política y censurar los sistemas sociales supuestamente privados de individualidad. Es interesante señalar que al igual que en el caso de *Solaris*, y por consiguiente en la dialéctica tanto del «Uno» como de los «Muchos», los segmentos retirados de la masa central simplemente se desintegran y se convierten en fragmentos de materia inerte.

A medida que se reconstruye la historia del enjambre –un misterio arqueológico más, pero más urgente y peligroso– surge la hipótesis de que estos mecanismos se originaran al estrellarse hace muchos siglos la nave estelar Liria, de la cual sólo sigue funcionando la tecnología que, de hecho, ha evolucionado de un modo distantemente análogo a la evolución biológica en la Tierra. Se supone que Regis III tuvo en otro tiempo atmósfera, e incluso vegetación y formas inferiores de vida animal, todo lo cual (excepto lo que permanece intacto bajo la superficie marina) ha sido a estas alturas erradicado por los cristales, en una especie de estrategia no instintiva de defensa propia y autoconservación.

Éste es, por lo tanto, el entorno hostil en el que ha aterrizado inadvertidamente la nave hermana del Invencible, con implacables resultados para toda la tripulación; y encaja perfectamente con la naturaleza de los cristales el que el aterrizaje de la nueva nave desencadene una larga guerra entre lo animado y lo inanimado. Pero es una «guerra» basada en un malentendido fundamental y en la proyección antropomórfica de la hostilidad y el antagonismo –rasgos, emociones y proyectos humanos– sobre seres que, al no estar vivos, ni siquiera son conscientes en el sentido enigmático y ajeno en el se juzga que el océano sensible de *Solaris* es consciente: de un modo incomprensible para nosotros.

Hay aquí, sin embargo, varios problemas de representación, y podemos de nuevo invocar a Vico para captarlos. Los «cristales», independientemente de cuál sea su evolución compleja (y la naturaleza misma de la propia «evolución» inorgánica), están de algún modo muy atrasados en el tiempo, sin importar el resultado de la producción y el trabajo. Son descendientes muy distantes de máquinas cuyas primeras generaciones fueron fabricadas por seres sensibles, si bien para fines específicamente extraterrestres. Como la historia de Vico, por lo tanto, podemos entenderlos, es decir, podemos reconstruir hipotéticamente su historia y formar varias teorías verosímiles sobre su formación y su funcionamiento. Hemos visto que en el caso de Solaris esto era imposible, y la proliferación de teorías –desde la científica a la religio-

sa– se desboca en el vacío, ya que el océano no es una creación humana y, por lo tanto, no puede por definición conocerse por adelantado. Aquí, de manera ambigua, la imposibilidad del antropomorfismo queda desplazada de nuevo hacia el ser alienígena de los propios inventores lirios originales.

La cuestión moral que está en juego, no obstante, se ha trastocado. En realidad, la experiencia peculiar de los humanos en la Estación Solaris constituye una lucha, si no una guerra abierta, ya que implica episodios de contacto en los que hay dos bandos y en los que cada parte está presumiblemente buscando establecer una ventaja o incluso el dominio (entendiendo el problema en sí como un ejemplo del poder/conocimiento foucaultiano). Pero en el caso de los cristales no existe tal lucha, ya que no hay ni dos bandos ni dos adversarios. Así, por peligroso y mortal que pueda ser el enjambre extraterrestre en contraste con el relativamente benévolo océano de Solaris, la solución que consiste en erradicar a aquel con una potencia de fuego superior es, en algunos aspectos, comparable al problema ético de si deberían destruirse los últimos virus de viruela que sobreviven en el mundo. Nosotros no pertenecemos a este mundo, repiten una y otra vez los personajes humanos, no tenemos nada que hacer aquí y la idea de destruir esta peculiar constelación de fuerzas inorgánicas es tan sensata como la condena del terremoto de Lisboa por parte de Voltaire. De hecho, nuestro proyecto de destruir a este «enemigo» es tan razonable como la flagelación del mar por parte de Jerjes. Tal proyecto es éticamente incluso más reprensible que el genocidio planeado de Solaris, en la medida en que refuerza y nos sumerge más en el antropomorfismo que constituye la más peligrosa forma de ignorancia y error. Un problema ético similar lo suscitan los que se oponen a la terraformación en *Marte rojo*, donde los «ecologistas rojos» basan su política radical en una defensa de la naturaleza dialécticamente opuesta al espíritu del movimiento ecológico terrestre, en la medida en que la «naturaleza» de Marte debe conservarse resistiéndose a la implantación de vida orgánica, de atmósfera y demás.

En *El invencible*, por lo tanto, la tesis de la incognoscibilidad es sustituida por otra distinta pero relacionada, a saber, el imperativo del antropocentrismo, o de mantener lo que Lem denomina una «actitud geocéntrica», que es a un tiempo inversión paradójica y corolario lógico de la primera tesis. Esta última es un principio de *méconnaissance*, algo parecido al ego de Lacan (relacionado a buen seguro con la fase del espejo y el narcisismo), en el que el yo interviene entre nosotros y cualquier conocimiento más «científico» de lo real, al igual que las categorías del conocimiento humanas (derivadas de las funciones singulares del cuerpo humano y, por lo tanto, de la relación de éste con su propio ecosistema singular) inclinan fatalmente toda la teorización sobre el Otro en la dirección de lo humano.

¿Pero no es esto precisamente lo que acaba de ser censurado por su antropomorfismo?

[La actitud geocéntrica] no sólo consiste en buscar seres comparables a nosotros y en entender sólo a esos seres, sino que debería dictar también nuestra no implicación en cosas que no nos conciernen en absoluto porque no son humanas. ¿Conquistar el desierto? Por supuesto, ¿por qué no? Pero no atacar a lo que existe, que a lo largo de millones de años ha creado su propio equilibrio, que no depende de nada ni de nadie aparte de sí mismo, excepto por los efectos de la radicación y de los cuerpos físicos. Y este equilibrio persistente está activo y es una forma de agente, ni peor ni mejor que la de los compuestos albuminosos denominados animales u hombres[17].

Si ahora interpretamos hasta el intento de entender como una fuerza intrusiva y agresiva, podemos abandonar al Otro –incluso este Otro construido y no natural– al «ser en su ser», como diría Heidegger: abandonarlo a un aislamiento completo tan sellado y uniforme como el propio futuro o incluso ese sistema radicalmente distinto que llamamos utopía. Pero el límite de la ética radica en el hecho de que incluso esta solución nos está vedada, en la medida en que ahora conocemos la posibilidad y por lo tanto no podemos hacer retroceder ese conocimiento (que nos condena a lo imposible y a una contradicción insoluble) y recuperar un estado de ignorancia inocente.

Vale la pena concluir este relato de fracasos con un éxito limitado: la deducción de que son las ondas cerebrales y vibraciones análogas las que desencadenan la mortal hostilidad del enjambre de cristales. El protagonista (Rohan) se pone entonces un aparato de bajo voltaje en la cabeza para disfrazar estas emanaciones por lo demás mortales: la escena en la que el enjambre de «moscas» se suspende indeciso sobre él (la hipótesis no se ha demostrado aún) guarda cierto parentesco lejano con el enfrentamiento entre Ripley y el monstruo extraterrestre que será su compañero (en *Alien 3*). Lo que es casi más serio, sin embargo, es que el enjambre también detecta la presencia de operaciones informáticas dentro de la maquinaria, y así, no sólo incapacita al Cíclope y lo convierte en un robot vagabundo y semiautista de enorme poder asesino (que podría dirigirse contra la propia Invencible), esta capacidad también amenaza a toda la tecnología de alta capacidad de la que la tripulación humana depende para su protección. Así, la victoria solitaria de Rohan sobre el enjambre no predice en modo alguno una victoria de la Invencible, que no tiene más opción que despegar de nuevo hacia el espacio exterior, dejando para siempre atrás el planeta Regis III.

Ambas fábulas, *Solaris* y *El Invencible,* significan, por lo tanto, a su diferente modo, la incomunicabilidad entre lo absolutamente ajeno y el Otro, y por consiguiente una barrera hermética entre los sistemas a los que pertenecen, ya sea en el

[17] S. Lem, *The Invincible,* cit., p. 183.

espacio o en el tiempo, en simultaneidad o en sucesión cronológica. En el capítulo VII, observamos el problema cronológico de ceder ante el problema del propio lenguaje como modo fundamental por el cual imaginamos la comunicación con otro sistema. Se alegará que, en estos dos casos extremos (en los que paradójicamente se dramatiza una relación histórica imposible bajo el signo del primer contacto y sus dilemas), los vestigios de memoria de Solaris se convierten en una especie de lenguaje, como si el océano usara a los propios humanos y sus deseos y experiencias como significantes de un lenguaje nuevo que le permitiera comunicarse con ellos, aunque fuese de forma muy difícil e imperfecta; mientras que los cristales inorgánicos de *El invencible* se presentan como la encarnación más obvia de la escritura y de las propias letras, en especial cuando recordamos el origen del cuneiforme en esos pequeños cubos designados para inventariar la cosecha y el excedente de reserva en el granero. Pero cada una de estas versiones es irónica: el océano cae en el error filosófico fundamental de creer en la inmediatez de la comunicación directa; y la escritura se convierte en la más incomprensible de las marcas y de los vestigios inteligibles (y, mucho más lejos, quizá personificando del modo más aterrador la idea planteada por Lévi-Strauss sobre el vínculo entre la escritura y el poder)[18]. Pero todavía más alarmante es el hecho de que los cristales no dejen rastros físicos en sus víctimas, a las que destruyen borrando sus funciones mentales o sus sistemas de energía: los vestigios que la Invencible encuentra en el desastroso emplazamiento de la primera nave exploratoria a Regis III (que de hecho ha venido a investigar) son marcas de dientes humanos en pastillas de jabón, ¡sombras de la película de terror! Pero en ambos casos es el cuerpo humano el llamado a registrar la interacción extraterrestre con sus propios espasmos físicos y emociones: el lenguaje y la expresión sólo parecen pertenecer al lado humano de la oposición mutua. ¿Y qué pasaría entonces si el cuerpo extraterrestre fuese poco más que una expresión distorsionada de las posibilidades utópicas? ¿Si su otredad fuese incognoscible porque significase una otredad radical latente en la historia y en la praxis humanas, en vez del no-yo de una naturaleza física?

---

[18] Se hace referencia a Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Nueva York, 1974, el capítulo titulado «The Writing Lesson» [ed. cast.: *Tristes trópicos*, «La lección de escritura», Barcelona, Paidós, 2006].

IX El cuerpo alienígena

> La lengua nórdica reconoce cuatro órdenes de ajeneidad. La primera hace referencia al de otro país, o utlänning, el extraño que reconocemos como ser humano de nuestro mundo, pero de otra ciudad o país. El segundo es *el framling* (Demóstenes simplemente quita el acento del främling nórdico); éste es el extraño que reconocemos como humano, pero de otro mundo. El tercero es el *raman,* el extraño que reconocemos como humano pero de otra especie. El cuarto es el verdadero extraño, el *varelse,* que incluye a todos los animales, porque con ellos no hay conversación posible. Viven, pero no podemos adivinar qué fines o causas los hacen actuar. Quizá sean inteligentes, quizá tengan conciencia de sí mismos, pero no lo podemos saber[1].

Puede decirse que el paso de la naturaleza y la comprensibilidad de otros mundos a la representación (y representabilidad) de la vida extraterrestre marca un tránsito por los descubrimientos de Montesquieu. El fundador de una cierta tradición de la ciencia política marcó la mediación entre un sistema político abstracto y las cualidades palpables y físicas, sensoriales, de la región y el paisaje. Y así, por ejemplo, en una base rudimentaria la invención de otro mundo debería implicar la producción de nuevas cualidades, como por ejemplo nuevos colores:

> Lo peculiar [de una gran bola ligera que flotaba en el aire] era su color. Era de un color completamente nuevo; no un tono o una combinación, sino un nuevo color primario, tan intenso como el azul, el rojo o el amarillo, pero muy distinto. Cuando preguntó, ella le dijo

---

[1] Orson Scott Card, *Speaker for the Dead,* Nueva York, 1986, p. 38 [ed. cast.: *La voz de los muertos,* Barcelona, Ediciones B, 2004].

> que se llamaba «ulfire». Poco después se encontró otro color nuevo. Ella lo llamó «jale». La sensación de las impresiones causadas en Maskull por estos dos colores primarios adicionales sólo se puede insinuar vagamente por analogía. Al igual que el azul es delicado y misterioso, el amarillo claro y carente de sutileza, y el rojo sanguíneo y apasionado, también a él le parecía el ulfire salvaje y doloroso, y el jale onírico, diabólico y voluptuoso[2].

Sería grosero sugerir que aquí Lindsay está mintiendo, y que los nuevos colores son en realidad palabras nuevas, remolcadas después por una serie de adjetivos sensoriales. En realidad nos encontramos también aquí en una de esas bifurcaciones de la senda genérica en las que la fantasía empieza a desviarse de la ciencia ficción siguiendo su propio camino. Pero seguramente es de hecho un proyecto muy apasionante y que ofrece a la representación su reto utópico supremo: ¡imaginar un nuevo paraíso y una nueva Tierra! Como mínimo podemos plantear una relación alegórica entre ambos: poder imaginar un color nuevo es una alegoría de la posibilidad de imaginar todo un nuevo mundo social. En la fantasía, como hemos visto, esta posibilidad se desplegará en forma de nuevos poderes; de modo que el poder en sí del propio escritor de transmitir lo nuevo es una forma de magia, o quizá deberíamos decir más bien que la magia en el contenido supone este poder en la forma.

Desde el punto de vista de la ciencia ficción, sin embargo, los nuevos fenómenos sensoriales no se materializarán en el plano de la innovación; por el contrario, nos conducen de nuevo a las otras cuestiones de la representación, las etimológicamente estéticas, que de algún modo son anteriores a las puramente sensoriales. Porque una nueva cualidad empieza ya a exigir un nuevo tipo de percepción, y esa nueva percepción exige a su vez un nuevo órgano de percepción, y, en último extremo, un nuevo tipo de cuerpo. El «error» de Lindsay (que distingue la fantasía de la ciencia ficción) radica en atribuir una nueva percepción del nuevo color a un cuerpo (el de Maskull) que sigue siendo el mismo que el nuestro. Para la ciencia ficción las cuestiones representativamente productivas se establecen en ese punto: no si nosotros como lectores somos capaces de imaginar un nuevo color, sino si podemos imaginar el nuevo órgano sensorial y el nuevo cuerpo que se corresponde con él. Pero tales dudas representativas siempre se encuentran de un modo u otro con el problema de la Quimera tan querido por el empirismo británico, a saber, si realmente podemos imaginar algo que no sea *prius in sensu*, en otras palabras, que no derive ya del conocimiento sensorial (y un conocimiento sensorial que es el de nuestro propio cuerpo humano ordinario y nuestro mundo). Hay dos respuestas recurrentes a esta pregunta: en una la Quimera, la cosa supuestamente nueva, será un objeto inge-

---

[2] David Lindsay, *Voyage to Arcturus*, Nueva York, 1963, p. 53 [ed. cast.: *Un viaje a Arturo*, Barcelona, Adiax, 1979].

niosamente improvisado en el que los rasgos secundarios de nuestro mundo son primarios en el nuevo; o por el contrario, el nuevo objeto será sólo pseudosensorial, y en realidad estará compuesto de sendos semas intelectuales abstractos que de algún modo puedan hacerse pasar por sensoriales. (Y, por supuesto, a largo plazo, siempre se puede acudir a Hegel acerca de la certidumbre de los sentidos, así como al dicho de Derrida: «la percepción sensorial no existe»)[3].

Un ejemplo de la primera estrategia será con seguridad la del sentido eléctrico o electromagnético, que encontramos en toda la ciencia ficción como una nueva posibilidad. Sin duda hay innovaciones tecnológicas, tales como los rayos X y similares (así como efectos de cámara especiales) que nos permiten empezar a imaginar mínimamente cómo sería la vida en dicho mundo; pero es interesante observar en qué grado este «nuevo sentido» empieza a menudo a tamizarse y a convertirse en representación de un nuevo tipo de lenguaje y un nuevo tipo de comunicación, que con seguridad mezcla los datos dados previamente, los datos humanos ya existentes, de un modo muy distinto. A largo plazo, ninguno de ellos consigue resolver el problema fundamental que a su vez trasladan a otro, a saber, el propio cuerpo alienígena, el hecho externo de los nuevos órganos sensoriales o cómo debemos imaginarlos.

Para ambas soluciones podemos de hecho volver a Stanislaw Lem y a un amplio extracto de su otra gran obra *Edén* [1959]. En ella, el novelista se ha asignado la rigurosa tarea de imaginar nuevas formas de vida vegetal así como nuevas formas de producción industrial:

> Hacía calor. Sus sombras se acortaban a medida que avanzaban. Las botas se les hundían en la arena, y los únicos ruidos eran los de sus pisadas y su respiración. Al aproximarse a una de las sombras más delgadas, que en el crepúsculo habían semejado árboles, disminuyeron el paso. Del suelo de color amarillento surgía un tronco perpendicular, tan gris como el cuero de un elefante y con un brillo ligeramente metálico. El tronco, que en la base no era más grueso que el brazo de un hombre, se convertía, en la parte superior, en una estructura aplanada en forma de copa, a unos dos metros del suelo. Era imposible ver si el cáliz estaba o no abierto por la parte superior. Se mantenía completamente inmóvil. Los hombres pararon a unos seis metros de este extraordinario brote, pero el ingeniero siguió hacia él, y estaba levantando la mano para tocar el «tronco» cuando el médico gritó, «¡Alto!».
>
> El ingeniero se retiró reflexivamente. El médico lo cogió por el brazo, después tomó una piedrecita y la lanzó al aire. La piedra describió un arco pronunciado y cayó sobre la parte plana del cáliz. Todos se sobresaltaron, tan repentina e inesperada fue la reacción.

---

[3] Véase Jacques Derrida, «Structure, Sign and Play»; estudio incluido en Richard Macksey y Eugenio Donato (eds.), *The Structuralist Controversy*, Baltimore, 1972, p. 272 [ed. cast.: *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre: controversia estructuralista*, Barcelona, Barral, 1972].

> El cáliz empezó a ondularse y se cerró; se produjo un breve sonido siseante, similar a un escape de gas, y toda la columna grisácea, ahora temblando febrilmente, se hundió en la tierra como tragada por ella. El agujero producido se llenó al instante de una sustancia marrón, espumosa y grasienta. Entonces, partículas de arena empezaron a flotar en la superficie, la capa de arena se espesó, y en unos cuantos segundos no quedaba rastro del agujero: el terreno aparecía liso e intacto[4].

Dichas formas claramente extrañas no nos conducen, en esta obra, a los acertijos epistemológicos a los que nos enfrentamos en *Solaris* y en *El invencible,* pero nos llevan de manera resuelta hacia el acto de imaginar el cuerpo alienígena propiamente dicho. Podemos conjeturar que las posibilidades de tales imágenes están probablemente limitadas por la variedad de la flora y la fauna ofrecida por la propia Tierra, y que el número de posibilidades de aquellas está más o menos determinado por éstas (y sus diversas combinaciones). Baste decir que aquí Lem juega con honradez y audacia, y forma abiertamente su imagen del otro basándose en el cuerpo en sí: un enorme armatoste del que, como de la bolsa de un canguro, emerge un diminuto cuerpo parcialmente humanoide. La primera inspección es la de un cadáver:

> Como de una gigantesca ostra alargada, emergió de entre los gruesos y carnosos pliegues, que se cerraban como alas a su alrededor, un pequeño tronco con dos brazos: oscilando, sus nudosos dedos tocaban el suelo. La cosa, no mayor que la cabeza de un niño, se balanceó hacia delante y hacia atrás, cada vez más despacio, suspendida de las amarillentas membranas de ligamento, hasta que por último se paró. El médico fue el primero en reunir valor para aproximarse. Asió el extremo de un brazo flácido, de múltiples articulaciones, y el pequeño torso lleno de venas se volvió revelando un rostro plano, sin ojos, con fosas nasales abiertas y algo anguloso, como una lengua partida en dos en el lugar en el que estaría situada la boca de un hombre[5].

No todos los «dobles», como la tripulación empieza a llamarlos, carecen de ojos; de hecho, uno de los problemas de los exploradores es que se encuentran con fosas comunes de estos seres, como extraños museos en los que se expone una variedad de configuraciones esqueléticas. Al final consiguen encontrar otro científico alienígena que explica las causas históricas de buena parte de lo que han visto, y también ejemplifica y practica la comunicación mediante la electricidad (y mediante la «escritura» eléctrica) que corresponde a los cadáveres en cuestión. Ciertamente Lem no ha agotado las posibilidades de lo electromagnético; podemos comparar el espacio

---

[4] S. Lem, *Eden,* Nueva York, 1989, pp. 27-28 [ed. cast.: *Edén,* Madrid, Alianza, 2005].

[5] *Ibid.*, p. 58.

draconiano de Brunner, no organizado visualmente sino por la percepción sensorial de diversos campos espaciales:

> Aún tenía los ojos cerrados, pero podía discernir el cambio del interior al exterior con mucha claridad. Encima, una vasta nada; por debajo, otra superficie hormigueante, pero de carácter distinto a aquella a la que él había despertado […] a la derecha, a la izquierda, y delante, otras paredes, también con cavidades por las que avanzaban las calles o los caminos […] emitiendo hacia él una suerte de eco de radar […] excepto que no era una sensación de pulso emitido eco recibido, era una sensación de ahí está, perfectamente continua […] Personas. En lugar de una señal clara de ese muro distante, un múltiple murmullo de presión (por así decirlo) moviéndose y entrelazándose […] bueno, sí, debe de haber sido algo parecido. (Un parpadeo en su mente, basado en la vibración de su piel, haciendo un patrón que insinuaba la comprensibilidad)[6].

En el límite exterior de este modelo sensorial determinado tocamos la telepatía propiamente dicha (ahora planteada como un sentido adicional); y descubrimos el nuevo modo transmitido de forma negativa, quizá sea por el impacto destructivo que los pensamientos y los sentimientos humanos tienen sobre los pe-elianos (en el notable *Eye of the Queen* [1983] de Phillip Mann, o de hecho en el poco envidiable telépata humano de la terrorífica *Muero por dentro* [1972] de Silverberg). Pero estas representaciones negativas no se basan tanto en la representación como en el tabú, el temor a la trasgresión, por ejemplo, o la repugnancia hacia el exceso de posesividad.

Volviendo por última vez a Lem, podemos observar que cubre con ingenio el rastro añadiendo a su primer enigma otro, a saber, el de las fosas comunes, el mal funcionamiento de las fábricas, el terror colectivo a las multitudes nocturnas en la ciudad de los dobles, etc. Aquí, es como si de nuevo nos devolviera nuestro antropomorfismo a modo de cuestión y acertijo, y no de simple proyección; como si, sugiere la novela, cualquier exploración antropológica convencional presentase a la otra sociedad, desde el punto de vista funcionalista, a modo de estructura o máquina cuyos principios dinámicos deben descubrirse. Pero supongamos que la máquina esté funcionando mal, supongamos que la estructura se haya deteriorado, tal vez debido a la falta de población, o a la conquista o a la derrota militar. En ese punto no puede observarse el sistema directamente, habrá que reconstruirlo a partir de claves rudimentarias que tal vez sean en sí engañosas. En otras palabras, la sociedad en cuestión tal vez esté en la condición de una víctima biológica, de un organismo deformado, de algún tipo de formación teratológica que apenas puede aportar cla-

6 J. Brunner, *Total Eclipse*, cit., pp. 118-119.

ves sobre el organismo sano al que sustituye. La disciplina de la antropología es, en otras palabras, necesariamente normativa, y reestablece el modelo de la norma incluso allí donde parece impensable. Sólo Colin Turnbull en *El pueblo de la montaña,* y el propio Lévi-Strauss en *Tristes trópicos,* han reflexionado sobre la frustración que supone llegar a una sociedad no meramente en decadencia sino en completo hundimiento[7].

Aun así, la antropología (y la propia ciencia ficción) tiene un contexto convencional con el que domesticar tales fenómenos, y es el proyectado por la Segunda Ley de la Termodinámica, y de hecho por *La máquina del tiempo* de Wells (o incluso por Spengler), a saber, el grandioso relato de la entropía y la involución. Esto a su vez devuelve significado a los síntomas morbosos y reconfiere un orden y una especie de normativa evolutiva e involutiva a los objetos de estudio aberrantes.

Pero Lem claramente desea llegar más lejos, o más bien sustituir el modelo normativo por la contingencia propiamente dicha. Como en *Es difícil ser Dios,* de los Strugatsky, esa contingencia es el fascismo, aquí presentado como una serie de experimentos genéticos incomprensibles que al final han pasado factura a la población de Edén y han provocado una misteriosa dictadura planetaria. Es como si antropólogos alienígenas, en su primera visita a la Tierra, aterrizasen en Auschwitz e intentasen reconstruir un modelo racional de la sociedad humana basándose en lo que encontrasen allí. El modelo eugenésico y genético sirve entonces para explicar el sistema fabril en toda su aberrante productividad, y al fin las extrañas formaciones vegetales en las que en último término se basan la vida en Edén y su producción. Se da por lo tanto en esta novela una tensión irresuelta entre la producción de imágenes vívidas y sensoriales, diferencias radicales (que a la luz de la historia humana moderna tal vez no sean después de todo tan radicales), y las explicaciones filosóficas y los principios estructurales abstractos que estas imágenes se supone que ilustran y de los que son ejemplos y casos prácticos. Si resaltamos este último aspecto de la tensión, empezamos entonces a retroceder hacia la idea de que la verdadera diferencia, la verdadera ajeneidad u otredad, es imposible e inalcanzable, y que incluso allí donde parece haberse representado con éxito, encontramos en realidad el mero juego estructural de temas y tópicos puramente humanos. Pero esto nos conduce sin remedio directamente hacia la obra de uno de los creadores de ciencia ficción más notables.

No se puede estudiar la representación de las formas de vida alienígenas sin concederle un lugar especial a Olaf Stapledon (1886-1950), que en muchos aspectos es el Fourier de la ciencia ficción, además de ser el Dante Alighieri de las utopías. De

---

[7] Colin Turnbull, *The Mountain People,* Nueva York, 1972, y Lévi-Strauss, *Tristes tropiques,* cit.

hecho, una de sus grandes similitudes con Fourier es la literal ingenuidad de su imaginación y la pesadez de su estilo, que parece incapaz de distinguir entre la opinión y el «conocimiento utópico», entre la expresión espontánea de meros pensamientos personales sobre cualquier tema y la cristalización del conocimiento o el salto de la imaginación. La exasperación (y el ocasional azoramiento) son el precio que uno paga por contactar con esta mente extraña, en apariencia de límites provincianos ingleses, y sin embargo tan rara e insólita como todo aquello que él soñaba respecto a sus mundos alternativos (o de hecho sobre un futuro lejano a éste).

No cabe duda de que *Hacedor de estrellas* [1937] es tan idiosincrásica que parece no tener género, ni siquiera el de la ciencia ficción o el de la literatura utópica, y de que es en cierto modo una obra única e inclasificable, repulsiva o incluso carente de interés para algunos lectores, y para otros tan fascinante como los patrones naturales que no tienen relación con nuestras tradiciones visuales o artísticas. De hecho, el que este peculiar texto no encaje en nuestros géneros y en nuestro arte sugiere una línea para abordar lo que podemos denominar la cuestión de R. C. Elliott sobre el arte en la utopía[8]. Pero si pensamos que toda la obra es una especie de juego no alegórico entre varias oposiciones fundamentales para la utopía, como veremos enseguida, y si recordamos el barrido cosmológico de esta imaginaria historia épica, así como su solemnidad casi religiosa (aunque radicalmente atea), tal vez nos vengan a la mente unos cuantos de esos libros fundamentales para nuestra propia Tierra y nuestras propias tradiciones. De hecho, podemos plantear que en una utopía alcanzada, inimaginablemente real y distinta de nosotros en cualquier futuro o espacio galáctico lejanos, la cuestión del arte ya se habría respondido, y *Hacedor de estrellas* se habría convertido en *La divina comedia* de ese nuevo mundo realizado, volviendo a nosotros a modo de texto o escrito sagrado, misteriosamente catapultado desde la lejanía del futuro a nuestro propio presente caído, como si fuese el texto enigmático destinado a garantizar una continuidad a lo largo de la barrera del tiempo y de la transformación histórica. Es una situación que invierte la interpretación que Ernst Bloch hace de la obra de arte ausente en el centro de la novela del artista, como agujero en el presente que marca el lugar de un futuro utópico por llegar. Con *Hacedor de estrellas* tenemos la obra, y sólo falta su contexto social utópico. Mientras tanto, una inmensa visión galáctica spinoziana completa también la filosofía, dotando al marxismo de su metafísica apropiada, y realizando la filosofía mediante su abolición.

Sin embargo, como ya se ha observado cuando nos referimos a la fantasía –es decir, al soñar despierto en el sentido freudiano–, es importante distinguir el cociente

---

[8] Elliott proponía juzgar la calidad de una utopía dada basándose en el arte que su creador atribuyese a la sociedad imaginaria. Véase R. C. Elliott, *Shape of Utopia,* cit.

de ideología implicado, y separar qué es expresión de la opinión y qué es funcionamiento de mecanismos estructurales más profundos. No hay misterio acerca de la ideología de Stapledon, es resueltamente de izquierdas, y su admiración por la Unión Soviética (fue durante toda su vida simpatizante) lo convierte en representante de toda la ideología de izquierdas en la década de 1930. Su profunda desconfianza hacia la americanización tal vez resulte, sin embargo, relativamente más profética que su estalinismo, aunque *Un mundo feliz* y otros textos relacionados en Europa sugieren que también a este respecto sus posiciones eran relativamente características, y que necesitamos separar este temor particular a la americanización (modernización de los medios de comunicación y consumismo) del mero temor político al poder estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial. En todo caso, Stapledon, único entre los escritores de ciencia ficción, tenía una auténtica percepción de la inevitable desigualdad y la omnipresencia de la lucha de clases.

Leslie Fiedler proporciona un lúgubre catálogo con los fallos de las predicciones políticas de Stapledon (principalmente en *La primera y la última humanidad* [1931]) para demostrar la esterilidad de sus opiniones ingenuas y pro estalinistas[9]. Pero yo opino que desde el punto de vista narrativo es mejor abordar estos fallos como una especie de imitación del discurso histórico: «tras un periodo de eclipse inusualmente prolongado el espíritu de la tercera especie humana alcanzó su mayor brillantez»; «durante un millón de años terrestres estos seres lampiños y de largos brazos expandieron sus chozas de mimbre y sus herramientas de hueso por los tres grandes continentes del norte, y durante muchos más millones conservaron la posesión sin efectuar mayores progresos culturales, porque la evolución, tanto biológica como cultural, era lenta en Neptuno»[10]. Es un lenguaje que los lectores de Stapledon deben aprender a disfrutar, si no quieren ver cómo se les cierran las puertas de su obra, pero esto no significa necesariamente que tengamos que admirar las cualidades estilísticas de dicho lenguaje. Lo que sí necesitamos es especificar su función y el contenido relacionado con esa función.

Lo que explica la esterilidad de las anteriores predicciones es que aquí el modo narrativo histórico funciona en vacío y, por lo tanto, se dota del contenido de la mera opinión. De hecho, cualquier análisis del estilo de Stapledon debería registrar dos formas distintas: por una parte tenemos ciertamente la voluntad de transmitir la impresión de temporalidades enormes, del transcurso de los ritmos geológicos y los eones de tiempo. Puede pensarse que esto es algo que sólo el efecto acumulativo de las páginas de un libro muy largo –Proust o Mann– conseguiría transmitir (de he-

---

[9] Leslie Fiedler, *Olaf Stapledon,* Oxford, 1983, pp. 31-36, 67-72. Y véase también el número especial dedicado a Stapledon en *Science Fiction Studies* IX, 28(noviembre de 1982).

[10] O. Stapledon, *The Last and First Men / Star Maker,* cit., pp. 151, 209.

cho, el presente perpetuo del narrador registra en Proust la ausencia del paso del tiempo); pero éste es precisamente el problema que Stapledon, que no quiere desperdiciar páginas voluminosas en un efecto que él pretende dar por supuesto, pretende superar. Su modelo es sin duda la inmensa gama de temporalidades de *La máquina del tiempo* de Wells, pero en ésta el efecto depende claramente tan sólo de la propia máquina, y del montaje de las diversas épocas: es la diferencia (y la identidad) radical de los morlocks y de los eloi con nuestro propio presente humano lo que realiza la tarea de sugerir un inmenso lapso temporal. Pero Stapledon quiere mostrar las tendencias que participan en este paso del tiempo, y se reduce, por lo tanto, a la reiteración más infantil de grandes números («durante casi cien millones de años terrestres esta sociedad aérea experimentó pocos cambios»)[11], cantidades que prácticamente por definición el lector no puede sentir o calcular, y que en todo caso acaban fatigando la mente.

Junto con esa temporalidad vacía –que de hecho deja intacta la estructura básica de la frase, de tal modo que intentamos combinarla con el contenido de narraciones muy ordinarias– se produce en ocasiones un *fait divers* al estilo Verne: «por uno de esos raros trucos de la fortuna, que son tan a menudo favorables como hostiles a la humanidad, una nave de exploración ártica se había quedado recientemente varada en la capa de hielo y había iniciado un larga deriva por el mar polar»[12], etc. Pero dichas anécdotas se hacen cada vez menos frecuentes a medida que nos vamos distanciando de cualquier humanidad reconocible (a lo largo de «cientos de millones de años»). Son entonces sustituidas por lo que podríamos denominar anécdotas más sociales: «mientras luchaba contra el atenazamiento de esta vasta melancolía social [...] la Quinta Humanidad se enfrentó a la crisis física más inesperada»[13] (en este caso, la explosión inminente del sol).

Pero estas dos formas narrativas deben distinguirse por los ritmos de progreso y decadencia profundamente imbuidos en la imaginación de Stapledon, y reforzados por la música de una *Stimmung* [disposición de ánimo] casi heideggeriana, la de la «vasta melancolía social» a la que se alude en la cita anterior, que alterna con el placer de la existencia y la actividad productiva. Pero el tono emocional de fondo más asombroso de estas obras es, con creces, el estado de ánimo melancólico, algo por lo que de otro modo resulta difícil imaginar cualquier «objetivo correlativo» aceptable (vale la pena recordar que el invento del concepto por parte de Eliot[14] también está relacionado con la melancolía y el odio a la existencia –en este caso, el de Hamlet– y

---

[11] *Ibid.*, p. 199.

[12] *Ibid.*, p. 90; y compárese con el episodio del «Niño divino», pp. 80 y ss.

[13] *Ibid.*, p. 185.

[14] T. S. Eliot, «Hamlet and His Problems», en *Selected Essays*, Nueva York, 1950.

que él describió su propia inspiración para *The Waste Land* exactamente en los mismos términos). Pero la fantástica «motivación del mecanismo» de Stapledon es distinta tanto de la versión subjetiva de Eliot (los sentimientos edípicos de Hamlet) como del lamento por la denominada decadencia de Occidente (en Spengler).

Hacedor de estrellas conserva la dinámica narrativa de la entropía pero con un efecto muy distinto, ya que su objetivo es explorar las consecuencias de un nuevo tipo de marco, a saber, las peculiaridades de nuevas formas de vida y no el destino último de la nuestra. Se conservan dos propiedades supremas de la narración: el éxito y el fracaso. La narración de la ensoñación diurna siempre combina ambos requisitos, en otras palabras, une las dos características antitéticas de la ideología burguesa del progreso y la entropía emergida en el siglo XIX y expresada primordialmente por Wells (que también vio ambos polos, pero los personificó en obras distintas, en lugar de combinarlos en una sola). Así, Stapledon insiste en la modernización o el paradigma liberal inglés [*whig*], el progreso en general, sobre todo en la industrialización, seguido por el correspondiente paradigma de la entropía de finales del siglo XIX, en el que la involución y la decadencia resultan del propio éxito social («en opinión de Bvalltu, la humanidad había trepado una y otra vez aproximadamente a la misma altura, sólo para perderlo todo debido a una consecuencia oculta de su propio logro»)[15]. Ésta es la restricción narrativa externa común a las diversas historias alienígenas galácticas, que individualmente giran en torno a otras posiciones categóricas que examinaremos enseguida.

Pero en lo que se debe insistir ahora es en la relación entre una narración temporal fantasiosa y el por así decirlo marco estructural (un marco físico) que la permite y la limita al mismo tiempo. Mientras tanto, debemos distinguir entre las oposiciones categóricas, la temática de los marcos en cuestión –es decir, la antítesis de acuerdo con la cual interrogamos y evaluamos estos puntos de vista– y el material sémico, los cuerpos y las formas de vida, a partir del cual se construye su variedad. De los primeros, como se verá, aislaré las categorías del uno y los muchos, de la industrialización (es decir, lo artificial y protésico frente a lo natural) y la del antagonismo de clase frente a la igualdad social (la oposición convencional de la ciencia ficción entre el campo y la ciudad parece desempeñar aquí una función muy insignificante, excepto cuando se combina con una de las categorías anteriores, tales como la industrialización o el conflicto de clases). Los dejaremos por el momento a un lado.

La variedad de las formas de vida se basa en un esquema de combinación muy distinto, y probablemente valga la pena resaltar el placer estético fourieresco inhe-

---

[15] O. Stapledon, *Star Maker*, cit., p. 290.

rente a la producción de esta variedad. Como dice el propio Stapledon hablando de la Segunda Humanidad:

> Alrededor del antiguo núcleo de placer por el contacto físico y mental con el sexo opuesto aparecía ahora una especie de apreciación innatamente sublimada, y no menos conmovedora, de las singulares formas físicas y mentales de todo tipo de seres vivientes. Es difícil para naturalezas menos amplias imaginar esta ampliación del interés sexual innato, porque para ellas no está claro que la admiración lujuriosa que al principio se dirige exclusivamente al sexo opuesto sea la actitud apropiada hacia todas las bellezas de la carne y del espíritu en bestia, ave y planta[16].

Debemos ahora desarrollar esta actitud hacia nosotros mismos como lectores de Stapledon (sin olvidar nunca que el argumento puede invertirse maliciosamente, reduciendo desde el principio toda la variedad de su ciencia ficción y de su fantasía utópica a fantasías sexuales apenas disfrazadas).

Examinemos esta aparente variedad en esa inigualable parte de *Hacedor de estrellas* que abarca desde el descubrimiento de la Otra Tierra hasta el salto de las formas de vida a la vida secreta de las formas inorgánicas, y por último de las propias estrellas. Encontramos aquí cuatro formas básicas (con mucha variación y elaboración secundarias), entre las cuales las figuras humanoides aún reconocibles de la Otra Tierra, cuyo destino se aproxima ligeramente a las habituales predicciones de Stapledon sobre el destino al que está abocada nuestra propia civilización contemporánea, ceden el paso a seres tan distintos de los antropomórficos como pueda imaginarse. Es, de hecho, el principio de esa creación de imágenes el que debemos buscar en primer lugar, con la premisa estructural de que cuando se generan las mayores diferencias, lo hacen necesariamente a lo largo de los ejes de oposición: tienden a ser negaciones o inversiones de un tipo u otro, y no fenómenos radicalmente nuevos e independientes. La diferencia, en otras palabras, plantea para su reconocimiento lo que Greimas llamaría una *isotopie* (o Hegel una identidad interna de la identidad y la diferencia). La presuposición convencional no es sólo que en ese sentido lo nuevo es imposible, sino también que la utopía es igualmente inimaginable, ya que sus imágenes reflejan siempre una especie de proyección antropomórfica, que ahora podemos limitar al reconocerlas como proyecciones de nuestra propia sociedad y de sus obsesiones provincianas. Está igualmente claro que Stapledon desea refutar estas presuposiciones mediante la propia variedad de su invención, de la que ahora podemos aislar cuatro variedades principales diferenciadas biológica-

---

16 O. Stapledon, *Last and First Men,* cit., p. 101.

mente y como civilización: los nautiloides (una especie de «barcos vivientes»); la especie simbiótica, en la que los ictioides (criaturas inteligentes con forma de pez) viven en estrecha combinación biológica con los aracnoides (seres parecidos a crustáceos o arañas); el enjambre inteligente de seres aviares; y por último, los hombres planta, que por la noche se liberan de sus raíces para moverse de un lado a otro y trabajar, y pasan el día enraizados en un éxtasis meditativo de absorción solar.

Ya se observará que estas diversas formas de vida agotan entre sí tres de los cuatro elementos tradicionales: el agua, el aire y la tierra. Dado que la fantasía ha conjeturado desde hace mucho la existencia de seres de fuego –salamandras, los habitantes del sol–, la ausencia del cuarto elemento es un misterio interesante. No puedo defender en especial mi intuición de que Stapledon lo asocia con la industrialización, siempre uno de los puntos críticos y peligrosos de sus sociedades imaginadas; pero quizá, por otra parte, su lugar lo ocupen las propias estrellas, presentadas como seres hostiles.

Pero otras categorías ofrecen mejores modos de captar el principio de la diferenciación de Stapledon que estos, por así decirlo, elementos físicos primordiales y presocráticos. Por el momento hemos trabajado con la oposición temática obvia entre el uno y los muchos, entre la individualidad y el colectivo: un motivo ideológico crucial en el que Stapledon insiste una otra vez de modo dialéctico, planteando el principio de que hace falta insistir en los valores del individualismo cuando una sociedad ha avanzado demasiado hacia lo colectivo y lo conformista; y por la misma razón es necesario insistir en los valores de lo colectivo cuando una sociedad, como la nuestra, ha avanzando demasiado hacia el individualismo[17].

Pero en el nivel de estructura más profundo esa oposición ideológica está entrecruzada por un motivo completamente distinto, que aunque puede expresarse en números debería captarse mejor como procedente de un ámbito totalmente distinto. Se trata del motivo del dualismo, que puede en primer lugar discernirse de modo que la conciencia narrativa del viaje estelar se contraponga desde el inicio a la casa y a la unidad familiar (y sus peculiares problemas y ansiedades domésticos). Ésta es una dualidad incomparable a la noción de individualismo desplegada por la anterior tensión entre el uno y los muchos. A buen seguro, la unidad matrimonial es en cierto sentido producto del individualismo, y el ser colectivo de grupos, como la bandada aviar, inventará otras relaciones (inclusive de tipo sexual) que sustituyan por completo a la monogamia. Pero la dualidad del matrimonio presenta un tipo de oposición al colectivo distinta a la del individualismo: nos referimos aquí a los dobles negativos de lo contradictorio y lo contrario (tanto en la lógica tradicional

[17] O. Stapledon, *Star Maker*, cit., pp. 330-331.

como en el cuadrado de Greimas), que pueden asociarse con la diferenciación que Platón hace en *El sofista* entre el «no es» y el «no es lo mismo que», entre la negación absoluta y la diferenciación, o con la distinción hegeliana entre la oposición y la simple diferencia[18].

En todo caso, es esta transversalidad de lo dual con la oposición uno/muchos la que finalmente parece componer la riqueza de las formas alienígenas de Stapledon. A este respecto encontramos, de hecho, la presencia al menos de dos dualismos, frente a la simplicidad física del uno individual de la existencia nautiloide –la criatura con forma de barco– y frente a la multiplicidad igualmente emblemática de las hordas aviares (entre las que podemos contar el enjambre de cristales de *El invencible* de Lem). El primero y más llamativo es, por supuesto, la forma simbiótica, en la que las dos especies –una con aspecto de pez, la otra parecida a una mezcla de crustáceo e insecto y por lo tanto de estructura más anfibia– combinan primero una simpatía general y después desarrollan un emparejamiento ritual (no sexual y no reproductivo) entre sus miembros individuales: «la alianza ordinaria era de nuevo más íntima que el matrimonio humano y mucho más gratificante para el individuo que la amistad entre miembros de las distintas especies humanas»[19]. A la larga, es esta alianza la que permite a la pareja simbiótica liberarse de las restricciones puramente materiales de su planeta mediante la telepatía. Así, los seres con forma de pez e inmensa inteligencia siguen nadando en las aguas originales de éste, mientras los aracnoides desarrollan el viaje espacial y colonizan las regiones cercanas de la galaxia. Mientras tanto, el industrialismo también levanta su fea cabeza, por medio de nuevos fármacos que permiten a los aracnoides vivir con independencia de sus compañeros, con quienes posteriormente desarrollan un antagonismo de clase de desastrosas consecuencias.

En cierto nivel esta dualidad expresa con claridad el problema mente/cuerpo, y es sin duda el modo que Stapledon tiene de intentar reestructurar una restricción estructural que en realidad no puede eliminarse. Además, debemos tener en cuenta la posibilidad de que el dualismo mente/cuerpo exprese también aquí el dualismo entre sexos, o que se encuentre expresado en dicho dualismo: activo/pasivo es ciertamente un rasgo de funcionamiento de la descripción simbiótica. En otro sentido la especie simbiótica es una síntesis ideal, ya que incluye los tres elementos dominantes: los ictioides el del agua, y los aracnoides una combinación de *terra firma* y aire. Pero no puede interpretarse en especial como una solución de la distinción uno/muchos.

Los simbióticos son, sin embargo, sólo la forma externa adoptada por el dualismo en esta producción de la variedad. Debemos también fijarnos en cómo el dualismo se

---

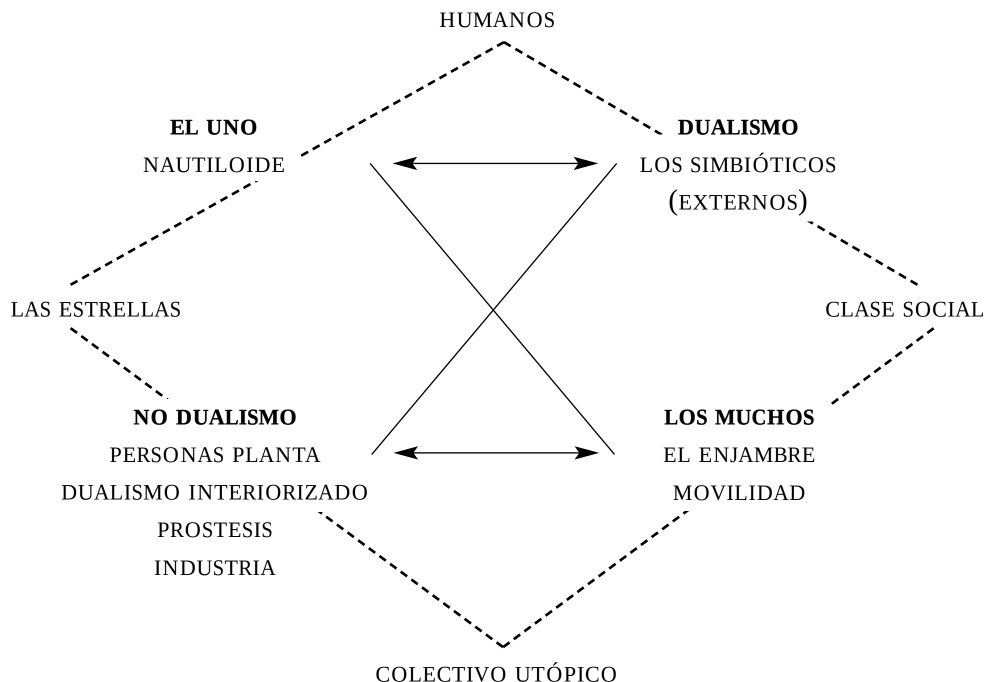
[18] Platón, *Complete Works,* cit.; *The Sophist,* cit.; y G. F. W. Hegel, *Encyclopedia Logic,* cit. Y véase el capítulo XII de este libro, respecto a un análisis más amplio del matrimonio y la familia en la utopía.

[19] O. Stapledon, *Star Maker,* cit., p. 322.

interioriza en la que parece la forma de vida más individualista, o mejor aún preindividualista, a saber, la de las personas planta, que cíclicamente dividen su tiempo entre la existencia nocturna activa y la diurna, contemplativa y arraigada: ictioide y aracnoide al mismo tiempo y en el mismo tronco de árbol individual.

Podemos, por lo tanto, organizar estos semas en forma de diagrama (véase el gráfico). El objetivo de este análisis no es agotar la riqueza tan peculiar e idiosincrásica de la obra de Stapledon, sino por el contrario demostrar que la variedad de sus formas de vida alienígenas está determinada por oposiciones sémicas que intentan (de manera estructural y narrativa, es decir, inconsciente) resolver las contradicciones sociales. Sus ideologías también son a su propio modo intentos de resolver (o al menos de expresar) tales contradicciones, pero en este caso específico es suficientemente fácil separar la opinión de la estructura y replantear los resultados de modo más cognitivo.

Así, observamos aquí una especie de filosofía de la historia, basada en último término en la mortalidad y en la inminente extinción de la especie humana (o incluso del propio universo) dentro de diez mil millones de años. Esto debe contemplarse como una especie de éxtasis trágico, y Fieldler es especialmente bueno en la ambivalencia de este sentimiento metafísico por excelencia, esta resignación extática a la derrota y a la muerte: lo cual quiere decir que el Hacedor de Estrellas está más allá de la simpatía, echando un vistazo glacial a los sucesos fenoménicos.



En tales momentos se percibe un acento spinoziano que de algún modo complementa, o completa, cualquier filosofía verdaderamente dialéctica, como en el elogioso pasaje de Bvalltu:

> Oh Hacedor de Estrellas, aunque me destruyas debo elogiarte. Aunque tortures a mis seres más amados. Aunque atormentes y desperdicies a todos tus bellos mundos, pequeños productos de tu imaginación, debo elogiarte. Porque si tú lo haces, estará bien. En mí estaría mal, pero en ti *debe* de estar bien [...] Y si, después de todo, no existe el Hacedor de Estrellas [...] aun así debo elogiarlo. Pero si no existe Hacedor de Estrellas, ¿a qué puedo elogiar? No sé. Lo llamaré sólo el amargo gusto y sabor de la existencia[20].

Los ritmos cíclicos del ascenso y la caída social que determinan dichos misterios trascienden a las ideologías de la entropía incluso en el momento en el que dan expresión dramática a su verdad, inscribiendo el pro y el contra, el fracaso inherente a cada éxito histórico junto con el retorno de las nuevas posibilidades utópicas. La multiplicidad de sus mundos permite a Stapledon disponer simultáneamente de todos los resultados concebibles.

Pero también se da aquí otra fuerza histórica, no como expresión de la metafísica de la historia sino a modo de crítica social y cultural: es la denuncia de la industrialización y sus consecuencias ponzoñosas y «deshumanizantes» que se reitera en todos los destinos trágicos de las múltiples sociedades de Stapledon. En especial, la industrialización se interpreta como una tentación de la mayoría de ellas de evitar en parte la naturaleza, y de destruir todo lo positivo de sus logros en nombre de la ventaja a corto plazo. La triste historia de la Otra Tierra –una distopía huxleyana en la que las personas están inmovilizadas por sus satisfacciones mediáticas y pasan la vida en lo que se denomina un éxtasis de cama, absorbiendo artificialmente los placeres mediáticos (que son aquí los del gusto y el olfato, de sensaciones terrenas)– no es quizá tan convincente como los fármacos que permiten a la cultura simbiótica separarse de nuevo en dos especies, o a las personas árbol superar su quietud solar. En ambos casos, es el industrialismo lo que destruye un equilibrio logrado, lo que arruina una envidiable disposición utópica. Hay aquí, en la apasionada indignación de Stapledon contra el desperdicio de las oportunidades, una vuelta ideológica a ese espíritu de tragedia superado en la visión del Hacedor de Estrellas, y una regresión a esos motivos románticos antiindustriales que precedieron al marxismo y a su denuncia de la explotación de clase (que Stapledon también comparte).

En su mayor parte, las representaciones convencionales sobre las contradicciones sociales de la vida alienígena en la ciencia ficción adoptan uno de dos diagnósti-

[20] *Ibid.*, p. 291.

cos: de condena al desperdicio y al abuso industrial *à la* Ruskin, o de conciencia de clase marxista. Con más frecuencia, dichos relatos de la crisis mortal de las sociedades alienígenas dan como resultado los rasgos enumerados por Stapledon en su enorme recopilación de las fatalidades sociales (pero en él secundarias a las contradicciones de clase y de la modernidad industrial), y en especial a la religión y al destino biológico.

Es de hecho irónico, aunque tal vez significativo, que la mejor de todas las representaciones alienígenas –Heinlein la consideraba la mejor novela de ciencia ficción jamás escrita– se compusiera bajo un espíritu resueltamente de Guerra Fría, y estuviera diseñada para predicar una vigilancia y una hostilidad constantes contra la especie extraterrestre recién descubierta, como una lección de política exterior apenas disfrazada, no especialmente liberalizada por su predicción de un imperio militar soviético-estadounidense convergente en el futuro galáctico. El año fundamental de 1974 no sólo vio la publicación de *Eclipse total* de Brunner y *Los desposeídos* de Le Guin (*Picnic junto al camino* y *Cita con Rama* sólo las precedieron dos años), sino también el de *La paja en el ojo de Dios* de Niven y Pournelle, que puede considerarse una especie de utopía militar (el gusto por las castas, las corporaciones y la aristocracia, la formación de lazos masculinos, las ideologías del armamento y la tecnología sin ánimo de lucro, que la ciencia ficción pura tiende a reproducir con un menor grado de intensidad política). Dichas utopías de derecha se diferencian bastante de las celebraciones neoconservadoras de la libre empresa por parte del *ciberpunk* actual, y tampoco reproducen los temas fascistas de las razas inferiores, el resentimiento, la proeza física y demás, que más a menudo se encuentran en la fantasía (y de las que la conocida «novela» de Adolf Hitler *El señor de la esvástica* es el ejemplar más famoso)[21]. De hecho, es tentador asignar los años en torno a 1974 (la crisis del petróleo, el final de la Guerra de Vietnam) como el fin de un periodo utópico que comenzó con ese otro año estandarte de 1968, para ser reemplazado por la Segunda Guerra Fría.

En todo caso, los pajeños no son ciertamente una especie inferior, y el programa político exige que los autores participen en el juego con honradez y que doten a sus alienígenas de inteligencia y productividad superior y de una historia de progreso y modernización mucho más antigua que la humana, pero plenamente adaptable a ésta. Esta ambiciosa representación de la vida y la sociedad extraterrestres evita así la malignidad de los malos del cómic, así como la maldad teológica de revelaciones

---

[21] Véase Norman Spinrad, *The Iron Dream,* Nueva York, 1972 [ed. cast.: *El sueño de hierro,* Granada, Grupo AJEC, 2006], en la que leemos la vida y las obras de un fracasado pintor austriaco que emigra al Nuevo Mundo antes de la Primera Guerra Mundial y se convierte en un famoso escritor de novelas populares.

de inspiración más religiosa, como las de *El fin de la infancia* [1953] de Clarke o *Un caso de conciencia* [1959] de Blish (o la más reciente *Sparrow* [1996] de Mary Doria Russell). Ciertamente en situaciones militares siempre se atisbarán unos cuantos rasgos góticos atávicos, la mayoría para generar un debate serio sobre las intenciones de los extraterrestres y sobre la política exterior que se debe seguir en esta nueva situación posterior al primer contacto con el espacio exterior.

Pero el debate sigue basándose necesariamente en una diferencia fundamental entre especies, y los alienígenas inteligentes de Paja Uno están organizados en lo que a nosotros nos parecerían castas basadas en las variaciones de un tipo de cuerpo muy distinto al de los seres humanos terrícolas:

> Tenía dos largos brazos derechos terminados en manos delicadas, con cuatro dedos y dos pulgares opuestos en cada una. En el lado izquierdo había un enorme brazo, prácticamente una porra carnosa, fácilmente más grande que los dos brazos derechos juntos. Su mano disponía de tres dedos gruesos y cerrados a modo de tornillo de banco […] Carecía de cuello. Los enormes músculos del hombro izquierdo se deslizaban suavemente hacia la parte superior de la cabeza del extraterrestre. El lado izquierdo del cráneo se fundía con el hombro izquierdo y era mucho más grande que el derecho. No había oído izquierdo ni espacio para él. Un oído membranoso y grande como el de un duende decoraba el lado derecho […][22].

Por lo demás, siguiendo el principio de la selectividad empírica, uno se siente tentado a visualizar a estos seres como una combinación entre los «tribbles» de un famoso episodio de *Star Trek* y algún tipo de felinos terrestres. El arte de los pajeños –inflexiblemente realista y figurativo– arroja más luz histórica sobre estas fisonomías:

> Aquí un marronyblanco había trepado a un coche y estaba en apariencia arengando a un enjambre de marrones y marronyblancos, mientras tras él se incendiaba el cielo en el rojo de la puesta de sol […] un semipajeño, alto y delgado, de cabeza pequeña y piernas largas […] salía corriendo del bosque, hacia el espectador. Su aliento dejaba tras él un rastro blanco y humeante. «El portador de mensajes», lo llamó el pajeño de Hardy[23].

---

[22] Larry Niven y Jerry Pournelle, *The Mote in God's Eye,* Nueva York, 1974, p. 78 [ed. cast.: *La paja en el ojo de Dios,* Barcelona, Minotauro, 2003]. Larry Niven, autor de una inventiva serie galáctica sobre el «Espacio conocido» tal vez sea más famoso por su visión del singular sistema denominado *Mundo anillo* [1970], que ha inspirado a diversos autores posteriores. Su colaboración con Jerry Pournelle, especializado en una ciencia ficción más militar y agresiva, produjo una obra singular y muy distinta del estilo individual de cada uno de ellos.

[23] *Ibid.,* p. 260.

La combinación de lo legendario y lo caricaturesco proyecta en mi opinión cualidades propias de los dibujos animados, figuras torpes cuyo diseño forma en sí parte del tema y del significado. En Thurber en particular, los brazos siempre son redondeados y sin huesos, como los de un gatito; esta peculiar impresión se corrobora por la importancia de una diferencia estructural entre los huesos, y en particular la complejidad de la columna vertebral humana (que causa gran interés a los pajeños) y sus propios apéndices rígidos y con aspecto de porra. La insistencia en este empirismo ecléctico no pretende denigrar la imaginación de los autores: ¿cómo podría ser así cuando, para empezar, este principio prácticamente cancela la fuerza demiúrgica de toda la imaginación? De hecho, observamos el mismo juego de estereotipos en los personajes humanos, en los que (de nuevo, vestigios de *Star Trek*) el ingeniero es un escocés, y el comerciante un políglota de Oriente Próximo (al menos no es todavía un «terrorista»). En una literatura formulista, el arte no radica en la invención sino en la combinación, y éste es un asunto especialmente interesante cuando hacemos referencia, como en la literatura sobre alienígenas y el primer contacto, a lo que yo he estado en apariencia celebrando como un esfuerzo extremo de la imaginación propiamente dicha. ¿Qué es entonces la imaginación utópica? (Aunque no deberíamos abandonar el arte pajeño sin añadir la dimensión de ciencia ficción de estas obras alienígenas, tan decepcionantes para sus visitantes humanos como, sin duda, la propia ciencia ficción para los lectores de las vanguardias, porque hay un giro y un ingrediente secreto de la ciencia ficción: también se captan telepáticamente; de ellas emergen dramas oídos, que en el arte occidental nos recuerdan, sobre todo, a esos frisos del *Purgatorio* en los que al contemplarlos los divinos peregrinos *oyen* de hecho música)[24].

También necesitamos añadir de pasada a nuestra anterior enumeración otro museo del planeta Paja, un museo en el que se conservan los habitantes biológicos de diversos momentos de la historia de Paja (una historia muy larga, de hecho, como recordará el lector) en sus entornos climáticos originales –vivos, no meramente mediante holograma–, incluida una ciudad en llamas con parientes animales de los pajeños parecidos a las ratas, junto con diversos parientes de ganado vivos. Es una institución muy distinta, pensada para combinar el zoo y el museo histórico o, en otras palabras, para asociar la biología con la historia de un modo mucho más cercano que el que se da en la especie humana, y así desarrollar una atención sociológica, y

[24] Dante Alighieri, *Purgatorio*, Singleton, Princeton, 1973, Canto X, pp. 102-105, líneas 55-96 [ed. cast.: *Purgatorio*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2005]; a esto estoy tentado de añadir la pintura solitaria de *Snail on a Slope* de los Strugatsky: «un gran cuadro sobre la hazaña del explorador Selivan: Selivan con los brazos levantados se estaba convirtiendo en un árbol saltador ante los ojos de sus atónitos compañeros» (cit., p. 105).

no meramente evolutiva, al cuerpo alienígena. El riesgo está en que en dicha solución pueden invertirse las prioridades causales, y allí donde la evolución humana sirve de límite a la posibilidad histórica y social, ver la anatomía extraterrestre como destino y como fatalidad histórica.

En todo caso, *La paja en el ojo de Dios* es una de las pocas novelas de ciencia ficción que «incluyen» la producción y el modo de producción propiamente dichos (como habría dicho Pound), de una manera que amplía la conciencia utópica de sus lectores humanos. El sistema de castas ciertamente ya es familiar por la historia humana, aunque en Paja Uno (al contrario de lo que ocurre en Stapledon o en la historia terrícola humana) no avanza finalmente hacia un sistema dicótomo de clases como culminación y plenitud. Lo relativamente más singular aquí es sin embargo el desarrollo –aparentemente una hazaña de la ingeniería genética– de una casta de intelectuales propiamente dicha: los denominados mediadores, que surgen para ocuparse de todo, desde los idiomas y la traducción a la solución de las disensiones laborales y otro tipo de conflictos. Es un concepto que permite una presentación verosímil del lenguaje alienígena, y también una posible versión de las distancias y las tortuosidades implicadas en el contacto diplomático y antropológico, e incluso en el turismo: los mediadores constituyen una especie de agencia de turismo para los visitantes humanos, controlando sus contactos y ofreciéndoles explicaciones semioficiales de prácticas e instituciones desconocidas. Pero sólo ciertos tipos de especializaciones académicas nos preparan para una relación mediadora singular, designada como el «Fyunch-(clic)», que es la asignación personal de cada mediador a su designación humana:

> Yo soy su Fyunch-(clic). Significa considerablemente más que un mero *guía* […] estoy asignado a usted. Usted es un proyecto, una obra maestra. Yo tengo que aprender tanto de usted como sea posible. Debo convertirme en un experto en usted […] y usted debe convertirse en un campo de estudio para mí[25].

A esta categoría sociobiológica se le atribuye evidentemente un cierto grado de intimidad que supera con creces las diferentes variedades terrestres conocidas, produciendo malentendidos cómicos del orden de la patética queja falsa, en medio de la crisis militar entre humanos y pajeños: «¡un hombre no le miente a su Fyunch-(clic)!». Estos mediadores no sólo resuelven enfrentamientos domésticos, sino que también hacen lo posible por superar ese dilema fundamental de representación de la ciencia ficción que hemos denominado la tesis de la incognoscibilidad de Lem.

---

[25] L. Niven y J. Pournelle, *The Mote in God's Eye*, cit., p. 216.

Otra casta, la del trabajador o manitas, el denominado marrón, articula las peculiaridades de la anatomía de los pajeños, y en especial los tres brazos, al mismo tiempo que ilumina los misterios más profundos de la producción pajeña propiamente dicha. La especificidad aquí no es sólo la extraordinaria capacidad de estas inteligencias resueltas para mejorar cualquier diseño (humano) concebible, sino sobre todo el mundo de objetos generado por dichas «mejoras», que son continuas y universales. Pero esto significa una relación con los objetos muy distinta de la nuestra, la cual presupone una cierta permanencia temporal, no meramente de nuestros utensilios y herramientas, sino de nuestros propios espacios, de nuestro hábitat y nuestra arquitectura:

> Ahora pensamos que todas las estructuras son para ellos sólo temporales. Debían de tener sofás de alta calidad al despegar, pero ahora han desaparecido. Han llegado sin combustible que los devuelva a su planeta. Casi ciertamente han rediseñado su sistema de soporte vital para la caída libre en las tres horas siguientes a su llegada [...] Es un gran distanciamiento de la psicología humana [...] Quizá un pajeño nunca intentaría diseñar nada permanente. No habrá esfinges, ni pirámides, ni monumento a Washington, ni tumba de Lenin[26].

Así, el «hotel» en el que se albergan los visitantes humanos en Paja Uno ha sido construido especialmente con ese fin, y desaparecerá de la noche a la mañana cuando el fin se haya cumplido, algo que explica la evocación superficial del paisaje urbano extraterrestre, prácticamente el único aspecto del género descuidado en esta notable novela.

Pero la caracterización singular de la producción pajeña no es significativa porque atestigüe el talento, el ingenio y la imaginación de los autores sino, por el contrario, por el modo en que proyecta una solución a una oposición humana fundamental, a saber, la que se da entre la producción artesanal de tipo o estilo individual y la producción masiva industrial de objetos y artículos en serie. En este nuevo mundo, en el que al gran brazo de sujeción se oponen dos pequeños e instrumentales, como si se tratasen de una herramienta, se genera de manera abstracta una forma perdida en la que lo artesanal es, de algún modo, industrial y producido con la rapidez y la precisión de la cadena de montaje. Y así, los marrones no sólo dramatizan la habilidad extraordinaria al reparar e incluso inventar nuevos dispositivos tecnológicos, sino que también proyectan una idea completamente original del diseño industrial propiamente dicho (que es de hecho, y en retrospectiva, una anticipación de las más novedosas posibilidades de producción de la denominada CNC: Computadora Numéricamente Controlada)[27].

---

[26] *Ibid.*, p. 213.

[27] Agradezco a Michael Speaks la explicación de su procedimiento numerado, con ocasión de una visita al estudio de Gregg Lynn en Venice, California.

Una combinación de rasgos igualmente singular –sobre la que no está claro si es retrógrada o utópica– puede observarse en el plano social, en el que la definición de este particular modo de producción –«feudalismo industrial»[28]– sintetiza también dos disposiciones y modos socioeconómicos antitéticos, en los que un sistema de clanes descentralizado, con señores feudales opuestos, se combina con fábricas (a su vez constantemente en proceso de transformación y reestructuración) alcanzando un alto grado de conocimiento científico y tecnológico (probablemente mayor que el de la Tierra). Queda entonces claro que la brecha o la contradicción que la mente terrestre no puede cubrir –la ausencia de un gobierno centralizado o coordinado para una población de este tamaño y una vida social de esta complejidad– es precisamente muy superada por la existencia de la casta de mediadores que ya hemos descrito; mejor aún, éstos han sido inventados para resolver el problema de los primeros.

Ahora queda inspeccionar el único problema y determinar qué forma adoptan estas combinaciones de novela cuando se proyectan a escala individual o existencial. La utopía, hemos dicho, es un texto en el que las relaciones entre el individuo y la colectividad se sustituyen por las relaciones dobles entre dos individuos, o entre un número pequeño de individuos, que componen la vida existencial o social del yo. Ese plano más puramente existencial o personal está aquí constituido por el género sexual y las relaciones entre los sexos, en las que puede asimismo considerarse el hecho de que el cuerpo, la biología y la anatomía determinan más directamente las estructuras sociales de gran escala.

Por definición, estas relaciones entre sexos coinciden con la estructura de matrimonio, familia, leyes sucesorias y demás, y en la medida en que las descubran, los exploradores podrán aportar algo fundamental y característico sobre la sociedad alienígena, algo que unos cuantos casos incidentales de desviación no permitirían. Así, la subversión de la norma –si la hay, y, a partir de la década de 1960, la ciencia ficción tiende a incluir convencionalmente un ensayo esporádico de este tipo de revueltas estéticas y existenciales– se producirá mediante la desfamiliarización de esas normas y costumbres humanas que la disposición sexual alienígena puede provocar. Los matrimonios triples de Asimov pueden considerarse un ejemplo de este efecto particular: en *Los propios dioses* se puede ver que una imagen de lo convencional de una sociedad alienígena y de las normas alienígenas puede resultar bastante escandalosa si se traduce a términos humanos y terrestres. Es precisamente esta estructura de *Gestalt* inversa la que ayuda a los críticos realistas y psicoanalíticos de la ciencia ficción, quienes, insensibles a la alegorización extraterrestre, y no digamos a la

[28] *Ibid.,* p. 356. Pero quizá hoy estemos aún en una situación de feudalismo industrial, si consideramos la teoría de Max Horkheimer sobre los «rackets» como una descripción de la corrupción organizada en un sistema de clanes: *Gesammelte Schriften,* vol. 12, pp. 287-291.

utópica, retraducen estas fantasías de nuevo a la neurosis, si no psicosis, humanas normales (recuérdense las fantasías cósmicas de ciencia ficción del presidente Schreber, cuyo valor literario Freud y Lacan niegan por completo). Uno tiende a sentir que las críticas feministas a los nuevos mundos extraterrestres son más pertinentes, en especial porque en ellas se conserva la libertad de proyectar diferentes mundos alienígenas estructurados de acuerdo con los principios o los valores feministas (las utopías de Charlotte Perkins Gilman, Joanna Russ o Marge Pierce no son más que los casos más llamativos de dichas realizaciones).

En todo caso, el sexo (o género) femenino se sitúa ciertamente en desventaja en la alegorización de la biología de los pajeños, en la que el individuo empieza siendo macho y después cambia de sexo en el periodo de desarrollo:

> Cada variante de mi especie tiene que quedarse preñada después de ser femenina durante un tiempo. Hijo, macho, hembra, embarazo, macho, hembra, embarazo, una y otra vez. Si no se queda preñada a tiempo, muere. Incluso nosotros. Y los mediadores *no* nos quedamos preñados. Somos mulas, híbridos estériles[29].

Hay también la sugerencia de que en el pasado algunos de los grandes barones feudales también han podido convertirse en machos estériles, lo cual los sitúa en una posición de poder diferente y más ventajosa, de la que se podría esperar que finalmente surgiera un imperio centralizado. A este respecto se plantea la posibilidad dialéctica de que la manipulación de la biología o la anatomía mediante nuevas técnicas biológicas pudiera, en último término, permitir una transformación política e incluso sociológica del modo de producción. Pero, la realidad de la historia pajeña es una constante presión de la superpoblación, que conduce a crisis periódicas y a la descomposición cíclica de la civilización y sus restricciones: guerras horrendas, tiempos de problemas, regresión a las condiciones neolíticas y el largo salto hacia atrás, vuelta a la ciencia y la tecnología de la Ilustración, de nuevo con su capacidad destructiva. Este destino histórico refleja el humano (el hecho en sí de la superpoblación) y se diferencia de él por la ausencia de controles médicos o políticos posibles. Bien podemos sentir que los autores han hecho a este respecto una pequeña trampa, y que la androginia (compárese *La mano izquierda de la oscuridad*) no tiene por qué conducir necesariamente a la perspectiva xenófoba del «peligro pajeño» y a oleadas de hordas pajeñas que probablemente surjan del punto de transferencia y superen al imperio humano de la galaxia. Pero el nervio utópico desnudo que se toca aquí es la capacidad de las generaciones de la sociedad humana para sucederse

---

[29] *Ibid.,* p. 340.

en el marco utópico posthistórico (que una nueva generación tal vez no quiera seguir aceptando), al igual que la imagen terrorífica de superpoblación es en sí misma síntoma del fin del sujeto individualista y la inmensa apariencia planetaria de una multiplicidad de sujetos en la era posmoderna.

En cuanto al género, es curioso y sugerente que en el mismo año en que se publicó *La paja en el ojo de Dios* [1974] también lo hiciese otra obra de ciencia ficción ya introducida en un capítulo anterior y que reproduce la dinámica sexual del esquema de Niven/Pournelle en un intento de hacer una declaración histórica mundial similar, aunque ésta no transmite en absoluto un mensaje de Guerra Fría y suena, por el contrario, al pesimismo de algo parecido a una catástrofe en ciernes para toda la especie humana. De hecho, las obras escritas por John Brunner a finales de la década de 1960, principalmente *Todos sobre Zanzíbar* [1968], abordaron notablemente estos temas a partir de lo que podríamos denominar un futuro próximo y «realista», o una perspectiva distópica de la ciencia ficción. Lo sorprendente de *Eclipse total* no es la vuelta, en su forma más poética, de una especie de fábula, sino por el contrario el descubrimiento culminante de una fatalidad histórica peculiar de las soluciones de género y matrimonio draconianas.

Ya hemos mencionado la androginia que esta especie comparte con los pajeños: al contrario que éstos, sin embargo, la de los draconianos no es cíclica, sino que por el contrario condena al individuo a una fase final inmovilizada («sésil») de la vida:

> Su cultura debió de estar tan influida por el sexo como siempre lo han estado todas las culturas humanas [...] Ambos sexos coexistían en el mismo individuo. La infancia era una fase neutra, la seguía una fase masculina, y después una fase femenina comparativamente corta, antes de la infertilidad de la vejez[30].

La novedades tecnológicas de la cultura draconiana (el centro a partir del cual se difundió el descubrimiento de un solo prototipo de los diversos inventos de alta tecnología, como los aviones) no están tan estrechamente relacionadas con este ritmo sexual como en el caso de Niven y Pournelle. Por el contrario, Ian, en su modo mimético-patético, vive y siente el resultado existencial de la existencia draconiana con mucha más intensidad:

> «Sé quién soy. De repente estoy muy seguro de quién soy. Soy neutro. No me extraña que ahora mismo mis amigos no me hablen.»

---

[30] J. Brunner, *Total Eclipse,* cit., pp. 39-40.

«He cubierto la parte activa de mi vida. Lo que podía hacer, con completa movilidad, está hecho. Me estoy volviendo más lento y de movimientos más torpes (siento que me muevo con más torpeza, hay profundos dolores, que me llegan a los huesos, me penetran como aceros) […]»

Como resignado ya a completar su vida de un modo sésil y rígido, pasaba largas horas al lado del río vacío y seco, entre las plantas ya inexistentes que colgaban de sus orillas fangosas, percibiendo la balsámica caricia de la corriente por la fuerza de la voluntad, tanteando, arrastrándose, luchando por aceptar la senilidad […] pero aún no. Entre el ahora y el entonces cierto clímax, cierta retribución por el sacrificio de la actividad, cierta compensación, cierto… algo[31].

El enigma de la extinción de los draconianos se resuelve enseguida. Estos supervivientes draconianos, envejecidos y estériles, pasan sus últimos años amasando una especie de «seguro» genético: los cristales jeroglíficos son el registro de estos «favores sexuales» establecidos por ley, que constituyen la riqueza de los diferentes clanes, pero acaban condenando a la propia especie a la endogamia y a la degeneración genética. Los arqueólogos ofrecen una visión apocalíptica de una especie de Pompeya draconiana, un juego final en el que esqueletos deformes y contrahechos se amontonan, como en la wellsiana hora final de su historia, en torno a una tumba coronada con las estatuas de los gobernantes de antaño, formas draconianas en la flor de la salud y el poder.

Todo esto sugiere un final triste para el género utópico y de la ciencia ficción, cuyas líneas de exploración e invención se han redirigido y desviado ahora hacia las líneas del género sexual y la sexualidad, y no hacia las de la dinámica de clase y el modo de producción. Allí donde se mantienen estas últimas categorías, se expresan como retroceso a viejos modos de producción en los que la filiación y la herencia eran mecanismos fundamentales y determinantes. Quizá la dinámica de clase y de la lucha de clases –ejemplificada en Stapledon, por ejemplo– no admita tanta variación y diferenciación interesante y exótica como los fenómenos sexuales (en cuanto a la raza, su temática se neutraliza relativamente desde un principio por la suposición previa de vida extraterrestre –que puede, con seguridad, plantearse como la alegoría de la raza, como en Octavia Butler– aunque también puede volver, dentro de un mundo alienígena, como representación de la coexistencia y la rivalidad entre especies, como en *Heliconia: primavera* [1982] de Aldiss). ¿Debemos entonces seguir el pronóstico bastante pesimista de Louis Marin, de acuerdo con el cual la invención de la utopía se produce dentro del espacio aún vacío que más tarde llenará

31 *Ibid.*, pp. 121-122.

la «ciencia de la sociedad» (el marxismo), haciendo así este género innecesario a partir de entonces? Como mínimo, el giro de la imaginación utópica a las cuestiones entre los sexos es señal de una decadencia de la imaginación utópica en el periodo posterior a la Guerra Fría, en el que el modelo socialista parece haber quedado desacreditado por el estalinismo, y los excesos y la disfuncionalidad del nuevo sistema capitalista planetario no han empezado aún a manifestarse plenamente.

En mi opinión, puede considerarse que la representación de la existencia alienígena, es decir, la imaginación de la otredad radical, ha atravesado varias etapas distintas en su avance hacia el periodo contemporáneo (en el cual, el alienígena y el «otro» han revertido de nuevo en la magia y los dragones)[32]. La rica y variada descripción de especies alienígenas y sus disposiciones corporales y sociales, algo parecido a la edad de oro de esa subtradición de la ciencia ficción centrada en los extraterrestres, pertenece a los textos que hemos analizado aquí, que en esencia florecen en las décadas de 1960 y 1970.

Puede decirse que la sucesión de las dos obras maestras cinematográficas de Ridley Scott, *Alien* [1979] y *Blade Runner* [1982], marcan una transición. *Alien* deriva consecuencias inesperadas de la lección de la incognoscibilidad de Lem: uno de los rasgos formales y singulares de esta película es que nunca vemos por completo al ser alienígena en ninguna fase de crecimiento y desarrollo, y por lo tanto de algún modo nunca podemos conocerlo realmente. Mientras tanto, aunque supuestamente es incluso más inteligente que los seres humanos, su maldad vanvogtiana[33] es tal que nunca podría ser objeto de «empatía» desde dentro o por imitación o mimetismo, como hemos visto que ocurre en la mayoría de las representaciones de la *Verstehen* de la otredad, y de hecho también se representa como carente de lenguaje. Pero esta película, de la que se podría esperar que ofreciese una renovada fábula de la Guerra Fría, se convierte en un bien recibido y oportuno ataque contra las corporaciones y las multinacionales, e incluye una vívida imagen de la estructura de clases humana.

Blade Runner señala el tránsito del alienígena clásico o exótico a la representación del otro alienígena como uno mismo, a saber, el androide, cuya diferenciación del robot anterior garantiza una forma necesariamente humana. Puede decirse que éste es el momento de una especie de propiocepción o reflexividad hegeliana en este género literario, en la cual nuestra atención y preocupación como lectores se vuelve hacia el interior, y medita sobre el «androide cogito»[34], es decir, sobre el vacío o el fallo del propio yo.

---

[32] Véase el análisis sobre los dragones en el capítulo V.

[33] Véase el artículo VI, «El espacio de la ciencia ficción: la narrativa en Van Vogt», en la Segunda parte.

[34] Véase el artículo X, «Historia y salvación en Philip K. Dick», en la Segunda parte.

Pero el momento del androide es también el momento en que aparece, o interviene, un nuevo giro o pliegue narrativo, a saber, el del interés y el amor entre el humano y el alienígena. Es esto lo que se perpetuará en el tercer momento que planteo aquí, cuando a mediados de la década de 1980 (Mann, *The Eye of the Queen*) o en la de 1990 (Gwyneth Jones, *White Queen*) la trama de la ciencia ficción gira hacia la perversión, y la relación sexual con el alienígena se convierte en metáfora de todo lo que de no normativo, desviado o tabú hay en la sociedad humana. Éste es quizá el momento adecuado para mencionar la que en mi opinión es la mejor novela de Samuel Delany, *Stars in My Pockets Like Grains of Sand* [1984], un compendio único de distintas formas de otredad:

> Uno de sus principales personajes es, para empezar, víctima de la mutilación cerebral radical, y después único superviviente de un holocausto planetario. El otro, un homosexual humano atraído por amantes bien con las uñas salvajemente mordidas o con fuertes garras (dependiendo de la especie), comparte una amplia vida sexual y de familia extensa con lagartos inteligentes de seis patas [...] La afrenta más audaz y provocativa a los esquemas en los que socialmente hemos aprendido a interpretar como preeminentemente naturales es la convención de género sexual de la Red. En su lenguaje universal, aunque siempre localmente variable, el aracnia, todos los seres conscientes son «ella» excepto cuando la entidad a la que un individuo hace referencia es objeto de «su» [de ella] excitación sexual, en cuyo caso el pronombre «él» es adecuado[35].

Pero paradójicamente, ahora que se han agotado la mayoría de esos tabúes, este contacto prohibido con el «otro» radical recuerda más al incesto –el más antiguo y fundamental de todos los tabúes– que a otras perversiones y sustituciones comunes. En último término quizá, como en esa otra obra maestra cinematográfica de la ciencia ficción, *El hombre que cayó a la Tierra* [1976], el extraterrestre, plenamente asimilado, transmutada su diferencia en identidad, se convierte simplemente en capitalista como el resto de nosotros.

[35] En D. Broderick, *Reading by Starlight*, cit., pp. 142-143; los capítulos de Broderick sobre Delany son muy recomendables.

X La utopía y sus antinomias

Pero el debate sobre la representabilidad o no de la utopía, sobre su imaginabilidad y concepción, no amenaza, de hecho, con poner fin por completo a la especulación utópica y con devolvernos sabiamente al aquí y al ahora y a nuestros propios límites empíricos e históricos. Por el contrario, tales debates se ven atraídos al interior del texto utópico, convirtiéndose así en oportunidades para mayor productividad utópica. Y éste parece ser el caso de una amplia variedad de negaciones que no son reducibles a una única forma lógica: así, la «tesis de la incognoscibilidad», de acuerdo con la cual una sociedad tan radicalmente distinta no puede imaginarse siquiera, es una proposición muy distinta de la antiutópica, de acuerdo con la cual los intentos de hacer realidad la utopía acaban necesariamente en violencia y totalitarismo. Por su parte, la teoría de que la utopía es necesariamente una construcción negativa y crítica y que nunca puede generar una representación o visión positiva o sustantiva, es una negación global que tiene bastante poco en común con los enfrentamientos en el seno de la tradición utópica que oponen las visiones rurales a las urbanas, por ejemplo, y no hablemos de aquellos que pretenden sustituir el valor utópico supremo de la libertad por el de la felicidad.

Como asunto práctico de los estudios utópicos, todas estas categorías deben tratarse por separado. Como cuestión teórica, por otra parte, sería interesante organizarlos en sendas variedades de lo negativo y la negación, que bien podrían acomodarse en un cuadrado o rectángulo semiótico de Greimas, pero que están todas incluidas en lo que denominamos dialéctica. Los ataques a ésta, basados en gran parte en un ensayo precoz de Kant sobre las cantidades negativas, y planteados más ampliamente en *Diferencia y repetición* de Deleuze[1], identifican en general la dialéc-

---

[1] El ensayo escrito por Kant en 1763 se titula «Intento de introducir el concepto de las magnitudes negativas en la filosofía»; los argumentos de Lucio Colletti (son en esencia ataques contra el con-

tica con una sola de estas negaciones, a la que se acusa de combinarse con una o varias de las demás variedades formales. Pero la dialéctica es en realidad el estudio de todos estos tipos de negación unidos (junto las contradicciones existentes entre ellos): así, incluye la contrariedad y la contradicción (los dos ejes negativos del cuadrado de Greimas), pero también la diferencia lógica entre ellas (una diferencia que es a un tiempo contrariedad y contradicción, una superación [*sublation*] de ambas que es al mismo tiempo su síntesis y su diferenciación). No es lugar éste para profundizar en dicho argumento teórico, sino meramente para observar que nuestros cuatro capítulos finales intentarán ordenar estos tipos de negación en la medida en que se refieren a la utopía: el actual y su continuación tratan de las caracterizaciones de la utopía opuestas entre sí (la utopía urbana frente a la utopía rural, por ejemplo); el penúltimo aborda esa negación aparentemente absoluta de la utopía que es la antiutopía; y el último capítulo analiza la utopía en cuanto diferencia radical o absoluta con el presente.

En lo que a las oposiciones dentro de la utopía se refiere, vale la pena recordar que uno de los rasgos singulares de la tradición utópica consiste en el modo en el que la propia forma parece interiorizar las diferencias que en general se mantienen implícitas en la historia literaria (permaneciendo así paradójicamente externas a las propias obras literarias). Los autores de literatura culta pueden, por lo tanto, escribir unos contra otros, o los críticos y los historiadores literarios pueden interpretar que dichos autores escriben unos contra otros, pero la autonomía de la forma literaria (moderna) tiende a proyectar cada obra individual como una especie de absoluto en sí mismo, que sólo es posible reducir a una opinión y a una actitud política en cierto argumento bajtiniano continuo mediante un violento cambio de perspectiva desde el texto a una interpretación histórica, y por lo tanto a una narración histórico-literaria que lo sustituye. Por citar a Hegel, cada obra, cada estilo, busca la muerte de todos los demás, propuesta posteriormente demostrada en *Las voces del silencio* [1946] de Malraux, y filosóficamente afirmada aún por la *Teoría estética* [1970] de Adorno.

Pero lo que en literatura o en arte sigue siendo una existencia irreconciliable de los correspondientes absolutos, del orden de las diversas religiones, se convierte en la tradición utópica en un diálogo o discusión bajtinianos entre posiciones que reclaman la categoría de lo absoluto pero están dispuestas a descender al campo de

---

cepto de la negatividad de Hegel) se pueden encontrar en *From Rousseau to Lenin*, Nueva York, 1972; la obra clásica de Deleuze es, por supuesto, *Différence et répétition*, París, 1968 [ed. cast.: *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002]; y véase también Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, Londres, 1985, capítulo 3 [ed. cast.: *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid, Siglo XXI, 1987].

enfrentamiento de la representabilidad, y el deseo para demostrar su argumento y convertir a sus lectores. Y, en la medida en que la práctica del género incluye necesariamente una referencia genérica al texto fundacional de Moro, la historia y la sucesión de generaciones utópicas quedan interiorizadas en las utopías posteriores e incorporadas de diversos modos a la discusión utópica (del mismo modo que los textos filosóficos se ven obligados a tomar posiciones respecto a toda la historia de la filosofía que los ha precedido y posibilitado)[2].

Algunas de estas discusiones utópicas son debates públicos explícitos, como en el eterno dúo de Bellamy y Morris, siendo el *Noticias de ninguna parte* [1890] de éste una respuesta explícita a *El año 2000* [1888][3] de aquél. A este respecto las diferencias esenciales son dobles: el Estado industrial de Bellamy (conformado con el ejército como modelo) es refutado por el «desvanecimiento» anarquista del Estado en Morris, mientras que la descripción de los trabajadores en *El año 2000* (una especie de «ámbito de la necesidad» de Marx opuesto al «ámbito de la libertad» del tiempo sin libre y de ocio)[4] es puesto en duda por la noción planteada por Morris de trabajo no alienado y convertido en una forma de producción estética.

---

[2] Véase Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature,* Princeton, 1979 [ed. cast.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza,* Madrid, Cátedra, 1989], donde se demuestra que la idea misma de la «historia de la filosofía» es una construcción (es decir, algo «construido» y no una continuidad natural).

[3] El efecto sísmico que produjo la práctica reinvención de la utopía por parte de Bellamy no puede subestimarse: electrizó a diferentes culturas de modo sólo comparable al impacto de Chernishevski en el área más local de Rusia (se dieron al menos seis traducciones distintas al chino, por ejemplo). Por su parte, las reacciones productivas van mucho más allá de la respuesta socialista/anarquista de Morris; puede decirse asimismo que *El año 2000* generó la primera distopía verdaderamente totalitaria, *La columna del César* [1890] de Ignatius Donnelly, que precedió en diecisiete años a *El talón de hierro* de Jack London. El fermento estimulado en las utopías feministas se documenta en Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution,* Cambridge, Massachusetts, 1981. Podemos, desde luego, atribuir el mérito a la época y no a los visionarios utópicos que produjo, porque tras el progresismo burgués del periodo, cuyo monumento fue el movimiento pragmatista en filosofía, radicaban las inmensas fuerzas del populismo: véase Lawrence Goodwin, *Democratic Promise. The Populist Moment in America,* Nueva York, 1976.

[4] K. Marx, *Capital,* cit., pp. 958-959 [ed. cast.: *El capital*, cit., pp. 272-273]: «En realidad, el reino de la libertad empieza allí donde se acaba el trabajo determinado por la necesidad y la finalidad externa; por lo tanto, conforme a la naturaleza de la cosa, queda más allá de la esfera de la producción material propiamente dicha. Lo mismo que el salvaje tiene que luchar con la naturaleza a fin de satisfacer sus necesidades, a fin de preservar y reproducir su vida, también tiene que hacerlo el civilizado, y tiene que hacerlo en todas las formas sociales y bajo todos los modos posibles de producción. Con su desarrollo, se desarrolla también el reino de la necesidad natural, por desarrollarse las necesidades; pero, al mismo tiempo se amplían las fuerzas productivas que las satisfacen. En este terreno, la libertad sólo puede consistir en que el hombre socializado, los productores asociados, regulen racionalmente este metabolismo con la naturaleza, lo pongan bajo su control común, en vez de estar dominados por él como por un poder ciego; llevarlo a cabo con el menor gasto de fuerza y bajo las condiciones más dig-

Por su parte, la «utopía ambigua» de la novela *Los desposeídos* [1974] de Ursula Le Guin se enfrentó, como es sabido, a la «heterotopía ambigua» de *Tritón* [1976] de Samuel Delany, supuestamente sobre la base de que la visión marxista de los modos de producción expuesta por Le Guin, a pesar de sus alusiones a una postura revisada sobre la homosexualidad en el mundo comunista, no abordaba suficientemente las cuestiones contraculturales que surgieron en los «nuevos movimientos sociales» de las décadas de 1960 y 1970. Pero mientras que Morris contestaba a una utopía con otra, el subtítulo de Delany parece presuponer toda una negación a la propia forma, a favor de una alternativa foucaultiana a los espacios y a los enclaves utópicos dentro de la distopía reinante en el sistema: así, *Tritón* incluye un espacio de ese tipo en la imagen que da del «sector no restringido» en el que, al igual que en Rabelais o Sade, todo está permitido (véase abajo); de igual modo que la guerra galáctica en la que su planeta utópico se encuentra embrollado podría servir de comentario sobre la violencia implícita en el cierre utópico. Pero la novela se ha interpretado en general, no obstante, como una respuesta utópica a otra utopía, y no como una antiutopía del tipo más conocido de la Guerra Fría (algo a lo que la novela de Le Guin se aproxima más en su visión del conformismo represivo de la sociedad anarresti que todo lo presente en Delany), o incluso las denuncias antiutópicas de Chernishevski y del Palacio de Cristal utópico de Paxton en Dostoievski (a quien normalmente no se le considera un escritor perteneciente a la tradición utópica, pero véase el capítulo XI).

En el capítulo de conclusión se estudiará si esta evolución cada vez más reflexiva de la forma utópica como tal presagia su inminente mutación o transformación. Su historia, en cualquier caso, se ha caracterizado verdaderamente por oposiciones sustanciales como las que acabamos de ver, y ahora es tiempo de hacer un breve inventario de éstas, ejercicio que requiere al menos una advertencia filosófica preliminar. Sería tentador, y probablemente incluso posible, plegar dicha lista de oposiciones y enfrentarlas entre sí, produciendo así una única antítesis primordial de la que cada una particular sea sólo personificación o especificación local. El resultado sería el de ontologizar las soluciones a situaciones históricas específicas en forma de dualismo metafísico atemporal como el existente entre el materialismo y el idealismo. Basta, por ejemplo, con reflexionar sobre la condición del cuerpo en las diversas utopías textuales, desde Tomás Moro hasta Le Guin y Delany, para darse cuenta de que dicho proyecto es factible y también, espero, de que psicologizaría de manera inexorable las diversas opciones utópicas, considerándolas una cuestión de

---

nas y adecuadas a su naturaleza humana. Pero seguirá siendo siempre un reino de la necesidad. Más allá del mismo comienza el desarrollo de las fuerzas humanas que figura como fin en sí, el verdadero reino de la libertad, el cual sólo puede prosperar sobre la base de ese reino de la necesidad. La condición fundamental es la reducción de la jornada laboral».

temperamento ascético o hedonista. Ciertamente, todas las opciones utópicas en cuestión deben implicar un compromiso existencial y una participación visceral, incluso –en especial– en el caso de que una visión particular sea rechazada con pasión o repulsión. Al mismo tiempo, tanto en el plano existencial como en el social, siempre habrá entre las diversas opciones una interrelación temática que implica temas como el trabajo y el ocio, las leyes y la conducta, la uniformidad y la diferencia individual, la sexualidad y la familia, temas que cualquier propuesta utópica tendría que abordar necesariamente de un modo u otro. Pero, como hemos sugerido en un capítulo anterior, la gran idea o el gran deseo utópico –la abolición de la propiedad, la complementariedad de los deseos, el trabajo no alienado, la igualdad entre los sexos– siempre se concibe como resolución específica de un problema histórico concreto. La viabilidad de la fantasía utópica encuentra sin duda su prueba y su verificación en el modo en que promete resolver también todos los demás problemas concomitantes. Pero cada uno de éstos reordena sus términos primarios y secundarios, sus dominantes y sus subordinados, su práctica combinada de imaginación e ilusión, sus modos estructuralmente originales. Es mejor ceñirse a un enfoque histórico específico, a la temática central de la nueva propuesta social, que efectúa su propia trayectoria singular de los lazos entre los problemas que hay que resolver, en lugar de reducir los textos a una u otra opinión sobre el mundo, y mucho menos de asimilarlos todos a la mentalidad detectada y diagnosticada por una ideología antiutópica mucho más homogénea. Pasamos así de centrarnos en la forma y la estructura utópicas del cumplimiento de los deseos a examinar el contenido utópico.

Podemos empezar nuestro inventario de un modo relativamente aleatorio, citando los excelentes resúmenes de Goodwin y Taylor:

> Entre las categorías de análisis supuestamente disyuntivas que los comentaristas han encontrado fructíferas se hallan la ascética/abundante (indulgente), la estética/funcional, la científica/primitivista, la sensual/espiritual y la religiosa/laica. Más recientemente la introducción del término «sexista» en los círculos académicos ha dado lugar al análisis de la función de las mujeres y de la familia en las utopías. Desde el punto de vista del pensamiento político actual, he aquí las dicotomías más importantes: igualitaria/desigual (o elitista), «abierta»/totalitaria, libertaria/coercitiva, democrática/antidemocrática y optimista (con respecto a la naturaleza humana)/pesimista [...][5].

Y en otro capítulo, clasifican los dilemas estratégicos de las utopías modernas en los siguientes términos: industrialismo frente a antiindustrialismo; propiedad privada fren-

[5] B. Goodwin y K. Taylor, *The Politics of Utopia,* Nueva York, 1983, p. 59.

te a propiedad común; religión frente a laicización; revolución frente a gradualismo; estatalismo frente a comunitarismo; y organización democrática frente a organización autoritaria[6]. La disparidad entre estas listas, no completamente atribuible al loable objetivo de trascender a la oposición entre enfoques humanistas y científico-sociales de la utopía, probablemente abriría nuevos e interesantes problemas, pero también nos devolvería a los acontecimientos actuales (y, como veremos más tarde) a las ideologías. Así, la presencia al principio sorprendente de la religión en estas oposiciones –después de la tolerancia religiosa de Moro, no parece desempeñar un gran papel en las principales utopías escritas, incluso hasta finales de la década de 1960– puede validarse hoy en función de algo parecido a una oposición entre el fundamentalismo y la tolerancia política occidental (o, en otras palabras, entre Rawls y el islam). La oposición «abierta/totalitaria» es seguramente un reflejo de la Guerra Fría; mientras que la doble oposición entre ascetismo y sensualidad, de algún modo propuesta en la década de 1960, ha ampliado su vigencia con el sida y el neoconfucianismo contemporáneo, pero este recordatorio oportuno advierte de que también debe reformularse desde el punto de vista feminista (en sí debilitado desde las décadas de 1960 y 1970). Ciertamente tales oposiciones no han desaparecido, pero el movimiento histórico, a partir de la década de 1960, hacia la moralización de la era del libre mercado exagera los modos en los que se encuentran retematizadas por la modificación histórica de nuestro propio «contexto».

Deseo enfocar el tema de las antinomias utópicas desde un punto de vista muy distinto y más puramente filosófico, aunque reconociendo al mismo tiempo la importancia de los análisis históricos o de contexto sobre las expresiones utópicas individuales o textuales. Sería una lástima, de hecho, que dicho análisis nos llevara a creer que la perspectiva ahora más puramente histórica de tales debates ha convertido toda una gama de cuestiones utópicas, y quizá incluso la propia utopía, en un mero asunto de anticuario. Pero (como ya se ha dicho) sería igualmente insatisfactorio enmarcar los debates de un modo puramente filosófico o metafísico. Pero, antes de abordar esta cuestión más directamente, observemos una serie de oposiciones, que en parte coincidirán con las de Taylor y Goodwin.

I

Podemos empezar con la cuestión del trabajo, significativamente ausente de sus listas, pero asunto inevitable en nuestro mundo actual, amenazado tanto en el interior del Estado-nación a escala mundial por el trabajo alienado opresivo y por el perma-

---

[6] *Ibid.*, pp. 129-137.

nente y masivo desempleo estructural. Podemos, pues, observar al mismo tiempo este tema en apariencia sencillo separado en dos tipos de cuestiones, una sobre la naturaleza del trabajo y la condición del ocio, y la otra sobre el pleno empleo. Al final, sin embargo, estas cuestiones se reunirán y se convertirán de nuevo en un solo tema.

Pocas fantasías utópicas son tan prácticas y de consecuencias tan potencialmente revolucionarias como la exigencia del pleno empleo, porque si hay un programa que no podría realizarse sin transformar el sistema más allá de todo reconocimiento y que al mismo tiempo provocaría una sociedad estructuralmente distinta en cualquier modo concebible, desde lo psicológico a lo sociológico, desde lo cultural a lo político, sería la exigencia del pleno empleo universal en todos los países del mundo, pleno empleo con un salario digno. Como todos los apologistas económicos del sistema nos han enseñado incansablemente, el capitalismo no puede florecer bajo el pleno empleo: necesita un ejército de reserva de desempleados para funcionar. Este primer escollo se complicaría aún más por la universalidad de la exigencia, en la medida en que el capitalismo también necesita una frontera, así como la posibilidad de expansión perpetua para seguir existiendo y sostener su dinámica interna. Pero en este punto el utopismo de la exigencia se hace circular, porque no sólo está claro que el establecimiento del pleno empleo transformaría el sistema, sino también que el sistema ya habría tenido que ser transformado, en primer lugar, para que se estableciese el pleno empleo. Yo no llamaría a esto exactamente un círculo vicioso, pero ciertamente revela el espacio de un salto utópico entre nuestro presente empírico y las soluciones utópicas de este futuro imaginario.

Mas acerca de dicho futuro, imaginario o no, desearía también señalar que vuelve a nuestro presente para desempeñar una función diagnóstica y sustancialmente crítica: de este modo poner en primer plano el pleno empleo como requisito utópico fundamental nos permite volver a las circunstancias y situaciones concretas e interpretar sus puntos oscuros y sus dimensiones patológicas como otros tantos síntomas y consecuencias del desempleo. La delincuencia, la guerra, la cultura de masas degradada, las drogas, la violencia, el aburrimiento, el ansia de poder, el ansia de distracción, el ansia del nirvana, el sexismo, el racismo: todos pueden diagnosticarse como sendos resultados de una sociedad incapaz de acomodar la productividad de todos sus ciudadanos. En este punto, por lo tanto, la circularidad histórica se convierte en una visión y un programa políticos y en un instrumento de diagnóstico y crítico.

Este tema particular también asesta un golpe mortal a un sistema que, por medio de la afinidad electiva entre la automatización en curso y una ideología de mercado centrada en los beneficios económicos y no en la producción que evoluciona con rapidez hacia la fase del capital financiero, ha producido el imperativo universal de reducir personal y una idea de eficacia basada en la exigencia del menor número posible de empleados. El nuevo imperativo se ve entonces reforzado por los bancos (y en el plano internacional por la proyección supranacional de éstos en el FMI), que pueden

negar inversión y préstamos a grandes empresas que no «equilibren su presupuesto», es decir, que no muestren la voluntad de disminuir tantos trabajadores (de todas las clases, de servicios así como industriales) como sea posible. El mecanismo, por lo tanto, genera efectivamente su propia crisis en un trastrueque histórico de la estrategia de Henry Ford de crear suficientes consumidores de clase baja que compren sus productos. Aquí se genera una población que ya no puede adquirir los productos del sistema. Por otra parte, sin embargo, el nivel de vida de los países avanzados es demasiado elevado como para que sus industrias compitan con la mano de obra barata de otras partes del mundo, y por ello estos restos de la producción industrial se trasladan, primero a México y después a China, al tiempo que esperan que los salarios en los entornos adoptados suban y nuestros propios niveles de vida caigan, de modo que podamos empezar el ciclo de producción aquí de nuevo desde el fondo.

La utopía del pleno empleo atraviesa estos dilemas sin resolverlos; en efecto, da por supuesto que el sistema ya se ha transformado de tal modo que permite una vez más el pleno empleo. Al mismo tiempo, como resolución, moviliza ansiedades existenciales profundamente asentadas, porque, a pesar de la probabilidad de que la mayoría de los lectores de este libro estén aún empleados, todos conocemos el temor al desempleo, y no desconocemos la miseria psíquica que supone el desempleo crónico, la desmoralización, los efectos mórbidos del aburrimiento y el desperdicio de energías vitales y la ausencia de productividad que éste provoca (y esto, a pesar de que tendemos a captar esas cosas en modo burgués e introspectivo).

Ahora, sin embargo, necesitamos ver cómo genera esta particular metáfora utópica su propio opuesto, porque en la medida en que el acento se sitúa en la búsqueda de una solución al desastre del desempleo permanente, también tenemos a mano uno muy distinto, y es el del salario mínimo garantizado, algo que en ocasiones han propuesto algunos elementos de izquierda, pero que parecería constituir una solución más clásicamente de derecha, por no decir fascista, al estilo romano de pan y circo. A este respecto el exceso de riqueza del Estado y sus mecenas está perceptible y tácitamente motivado para producir los consumidores necesarios para mantener el sistema en funcionamiento y absorber la producción. Es una solución que también ha tenido sus defensores utópicos, y parece recordar todas las utopías de trabajo voluntario que se enorgullecen de la realización del lema comunista supremo: «a cada uno de acuerdo con sus necesidades». Estas utopías no están en general obligadas a garantizar el trabajo de modo draconiano: el ostracismo (como en *Los desposeídos* de Le Guin), junto con la crisis ecológica desesperada, bastan. O por el contrario se fantasea con que esta sociedad se encuentre en un estado de producción –¡y automatización!– tan elevado que la maquinaria produzca la abundancia necesaria no sólo con un mínimo de trabajo humano, calculado variablemente de dos a seis horas

diarias[7], sino también debido en algunos casos a la reducción de los lujos y el consumo, y a la «reeducación del deseo», la reeducación de la población en cuanto a las necesidades básicas (Morris, Callenbach). Pero esa reeducación, y su posibilidad, exige una presuposición fundamental que no ha carecido de oposición y que examinaremos enseguida.

Por lo demás, la utopía de la abundancia y del ocio absoluto es antigua: el famoso *pays de Cocagne* refleja, de hecho, una ideología campesina en la combinación del hambre y el trabajo agotador, con cuya desaparición fantasea.

Ah! Those chambers and those halls!
All of pastries stand the walls,
Of fish and flesh and all rich meat,
The tastiest that men can eat.
Wheaten cakes the shingles all,
Of church, of cloister, bower and hall.
The pinnacles are fat puddings,
Good food for princes or for kings.
Every man takes what he will,
As of right, to eat his fill.
All is common to young and old,
To stout and strong, to meek and bold.
Yet this wonder add to it –
That geese fly roasted on the spit,
As God's my witness, to that spot,
Crying out, «Geese, all hot, all hot!»
Every goose in garlic drest,
Of all food the seemliest.
And the larks that are so couth
Fly right down into man's mouth,
Smothered in stew, and thereupon
Piles of powdered cinnamon.
Every man may drink his fill
And needn't sweat to pay the bill[8].

¡Ah! ¡esas cámaras y esos vestíbulos! / de pasteles todas las paredes se alzan, / de pescado, ave y todas las ricas carnes, / los más sabrosos que los hombres puedan comer. / Pas-

---

[7] H. Marcuse, *Eros y civilización,* cit., y Rudolph Bahro, *The Alternative,* Londres, 1978.

[8] Citado por J. C. Davis, *Utopia and the Ideal Society,* Cambridge, 1981, p. 21 [ed. cast.: *Utopía y la sociedad ideal,* México, FCE, 1985].

teles de trigo las tablillas todas, / de iglesia, claustro, enrejado y vestíbulo. / Los pináculos son gruesos búdines, / comida buena para príncipes o reyes. / Todo hombre toma lo que quiere, / por derecho, para comer a placer. / Todo es común para jóvenes y viejos, / para gruesos y fuertes, para tímidos y osados.

Pero esta maravilla se añade: / que los gansos vuelan asados en el espetón, / sea Dios mi testigo, en ese punto, / gritando, «Gansos, ¡todos calientes, todos calientes!» / Cada ganso aliñado con ajo, / de todas las comidas la más decente. / Y las alondras que son tan refinadas / vuelan directamente a la boca del hombre, / ahogadas en guiso, y después / pilas de canela en polvo. / Todo hombre puede beber hasta hartarse / y no necesita sudar para pagar.

En nuestro tiempo, en sociedades de alta productividad, también se fomentan fantasías de vida de enclave, como en la contracultura estadounidense de la década de 1960, en la que apenas un mínimo es necesario para sobrevivir y conducir a un tipo distinto de vida utópica dentro del criterio estadounidense de riqueza capitalista. Estas utopías son con seguridad de naturaleza explícita o implícitamente colectiva: las medievales, como es obvio, dan por sentadas la aldea y las colectividades más antiguas, mientras que las versiones contemporáneas presuponen una especie de red clandestina secreta dentro del Estado oficial; sendas comunidades clandestinas de naturaleza utópica oculta florecen más allá del alcance de éste e invisibles a sus órganos de supervisión. La «delincuencia» es a este respecto lo que define la ley y la legalidad de ese Estado oficial, que puede pasarse por alto en nombre de la lealtad al clan pero que también, en una especie de inversión dialéctica y de paradoja, puede ofrecer una nueva forma de trabajo colectivo[9].

Pero, ¿no era el fin último de los grandes movimientos socialistas librarse, en primer lugar, del trabajo? ¿Y no es una cierta contradicción –si no, de hecho, una admisión directa de la derrota– que dichos movimientos pidan el empleo universal y el trabajo asalariado en todo el planeta? De hecho, ¿no escribió el propio yerno de Marx un panfleto titulado *El derecho a la pereza*[10]?, ¿y no han contemplado con cierta amplitud los teóricos socialistas contemporáneos más consecuentes la ambivalencia del «futuro sin trabajo», que es al mismo tiempo pesadilla y *«promesse de bonheur»*?[11].

---

[9] Podría también citar aquí mi artículo inédito sobre los aspectos utópicos del cine sobre atracos armados o delitos.

[10] Paul Lafargue, *Le droit à la paresse,* París, 1833 [ed. cast.: *El derecho a la pereza,* Madrid, Magalia, 1994]; Lafargue se expresa contra el uso inadecuado de la retórica de la «dignidad del trabajo» y su función «ennoblecedora» etc., por los capitalistas y sus ideólogos.

[11] Se hace referencia a Stanley Aronowitz y William DiFazio, *The Jobless Future,* Minnesota, 1994. El otro estudio contemporáneo fundamental sobre el trabajo, alienado, no alienado y utópico, se encuentra en André Gorz, *Critique of Economic Reason,* Londres, 1989 [ed. cast.: *La metamorfosis del trabajo: crítica de la razón económica,* Madrid, Sistema, 1994]; pero véanse también R. Bahro, *The Al-*

A buen seguro, sin embargo, la simple distinción entre trabajo alienado y no alienado[12] basta para cortar este nudo gordiano y resolver lo que parece una contradicción fundamental entre los partidarios del trabajo y los partidarios, si no del reino de la libertad, al menos sí del tiempo libre. Pero temo que la contradicción sea más profunda, y que la distinción asignada por el concepto de alienación no baste para disimular estos impulsos ideológicos enfrentados y más profundos.

Hay de hecho a este respecto una valorización de la producción y de las concepciones modernas de productividad que es claramente incompatible con la recuperación de Rousseau y con imágenes tales como la que Marshall Sahlins nos ofrece de la «primera sociedad rica»:

> Cuando Herskovits estaba escribiendo *Economic Anthropology* [1958], era práctica antropológica común tomar a los bosquimanos o a los nativos australianos como «ilustración clásica de un pueblo cuyos recursos económicos son de los más escasos», tan precariamente situado que «sólo la aplicación más intensa hace posible la supervivencia». Hoy la opinión «clásica» puede invertirse con justicia, por pruebas obtenidas en gran medida de estos dos grupos. Puede plantearse con conocimiento de causa que los cazadores recolectores trabajan menos que nosotros y, en lugar de un trabajo continuo, la búsqueda de comida es intermitente, el ocio abundante, y hay más cantidad de sueño diurno per cápita al año que en cualquier otra condición de la sociedad[13].

En la década de 1960, esta incompatibilidad se expresaba en la caracterización cada vez más generalizada del marxismo como una ideología productivista que combinaba las versiones más intensas de la ética del trabajo «protestante» de Max Weber (se recuerda con frecuencia la admiración que Lenin y Gramsci sentían por el taylorismo y el fordismo) con una dominación más propiamente «prometeica» de la naturaleza[14]. Hay, a buen seguro, otros marxismos muy distintos (que también incluyen tendencias utópicas dentro del propio marxismo soviético)[15], pero nuestro

---

ternative, cit., nota 7, y Moishe Postone, *Time, Labor, and Social Domination,* Cambridge, 1996 [ed. cast.: *Tiempo, trabajo y dominación social,* Madrid, Traficantes de Sueños, 2006].

[12] Elaborada por primera vez en los *Manuscritos* de Marx en 1844. Y, de hecho, véase al propio Marx acerca del «reino de la libertad», nota 4 de este capítulo.

[13] Marshall, Sahlins, «The First Affluent Society», en *Stone Age Economics,* cit., p. 14. El artículo coincide con Baudrillard y Pierre Clastres; véase también la nota 14 del capítulo II.

[14] Véase una expresión paradigmática en Jean Baudrillard, *Le miroir de la production,* París, 1973 [ed. cast.: *El espejo de la producción,* Barcelona, Gedisa, 1980].

[15] La afirmación de Sheila Kirkpatrick de que existía una «vida cotidiana durante el estalinismo» ha suscitado la indignación en los veteranos de la Guerra Fría. Pero, dejando a un lado el monumental *Ein weites Feld* de Günter Grass, tal vez fuese mejor ceder la palabra a los propios europeos del Este:

interés por este tema no radica en la precisión de ambas posturas interpretativas, sino en sus motivaciones más profundas y en su estructura fantástica.

De hecho, a continuación podría detectarse un impulso cristiano y ascético, automaltratador y cargado de culpa, en esa exigencia del trabajo especificada en muchas utopías iniciales; un impulso –la maldición del edén perdido, el castigo del «sudor de tu frente»– que parece validar ampliamente la especificación religiosa de Weber en su moderna ética del trabajo. Como se ha mencionado en un capítulo anterior, hasta el epicureismo oficial de la sociedad imaginaria de Moro está en cierta medida teñido del idealismo filosófico del autor, así como de su nostalgia por el monasticismo y el famoso cilicio (no se sabe con seguridad en qué fecha comenzó a llevarlo). Pero también se pueden aducir explicaciones muy distintas para dicho «productivismo» (e incluso, quizá, para las tradiciones religiosas que supuestamente lo motivan). De hecho, cualquier inspección de los materiales de la derecha contemporánea delatan con mucha frecuencia las profundas ansiedades de lo que podría ocurrirle al orden social si sus instituciones de represión y disciplina, de trabajo obligatorio, se relajan; mientras que cualquier alerta lacaniana observará de inmediato que la envidia por la *jouissance* de otros, de los perezosos y de los miembros supuestamente «improductivos» de la sociedad, es de hecho una fuerza explosiva[16].

Tal vez ahora podamos volver a la distinción entre trabajo alienado y no alienado de un modo nuevo, acudiendo a su genealogía. La innovación aportada en 1844 por Marx fue, de hecho, la de haber proporcionado una cuádruple explicación sobre la naturaleza de la alienación (el trabajador es alienado de sus herramientas, de su producto, de su actividad productiva y de su ser especie propiamente dicho, o en otras palabras, de los demás trabajadores). Pero esta explicación concreta de la alienación nos deja, en el mejor de los casos, una imagen psicológica y reactiva de lo que podría ser el trabajo no alienado: un control sobre el proceso de producción, por ejemplo; una participación en el producto; una solidaridad con otros trabajadores; y quizá una sustitución innovadora de la concepción estática de la propiedad que se da a entender en la descripción negativa por una nueva, organizada en torno a la experiencia del proceso y a las categorías de la colectividad.

Pero el motivo de la nueva explicación de la alienación –para la que Marx se basó significativamente en Hegel– debe buscarse en un momento anterior del idealismo alemán, a saber, la teorización del juego [*Spiel*] por parte de Schiller como una

---

véase Slavoj Žižek, «Cuando el partido se suicida», *New Left Review* [edición española] 2, mayo-junio de 2000; y para otras expresiones de lo que ha dado en llamarse *Ostalgie*, véase Charity Scribner, «From the Collective to the Collection», *New Left Review* I/237, septiembre-octubre de 1999.

[16] Salvoj Žižek, «The “Theft of Enjoyment”», en *Tarrying with the Negative*, Durham, Carolina del Norte, 2003, pp. 201-205.

trascendencia de la división kantiana de las facultades[17]. Schiller intenta, de hecho, completar política y socialmente ese movimiento interpretativo de acuerdo con el cual la *Crítica de la razón pura* de Kant se consideraba el eslabón entre las otras dos críticas, y la estética de éste se veía como un puente entre su crítica de la epistemología y su ética. El intento atestigua, por lo tanto, la tentación de dar una solución estética a los dilemas de lo que sólo después se denominará alienación, y el concepto de juego establecido por Schiller –una idea muy distinta de la que encontraremos en la estética de Kant o de Hegel– se convierte en predecesor de la política estética de Ruskin y, siguiéndolo a él, de Morris; una en la que el trabajo no alienado puede por fin encontrar un análogo positivo en el arte propiamente dicho, quedando entendido que para los teóricos posteriores la estética encuentra su paradigma en la arquitectura y la construcción (y en el caso de Morris en el diseño) y no en las artes más individualistas. Es ésta una valorización de la producción que volverá en la década de 1960 con la visión utópica de Herbert Marcuse, inspirada por los *happenings* contemporáneos, de estetización de la propia vida cotidiana. Y éste quizá sea también el momento para observar que las teorías estéticas parecen seguir a las utópicas a cada momento, y ponerse a disposición de verosímiles resoluciones de dilemas utópicos por lo demás contradictorios.

Por el momento, sin embargo, es importante señalar que tanto la política estética de Ruskin como la de Marcuse son respuestas a una evolución históricamente nueva de las situaciones sociales abordadas por anteriores pensadores utópicos, y ésa es la aparición de la tecnología industrial. En particular, la visión utópica de Marcuse está específicamente posibilitada por su convicción de que el estado de productividad alcanzado en la década de 1960 sería capaz, cuando se organizase y gestionase adecuadamente, de alimentar a toda la población del mundo y de abolir el hambre y la necesidad[18]. Este optimismo tecnológico, que parece haber durado hasta finales de la década de 1970, al menos en Estados Unidos, fue entonces brutalmente eliminado por la revolución neoconservadora y sus efectos secundarios –la deuda, la explosión demográfica, el fracaso de la modernización– en el Tercer Mundo y posteriormente en el Segundo.

La separación entre el tema de la tecnología y de la invención, por un lado, y el tema de la «fealdad» de la fábrica y del trabajo industrial, por otro, puede así ofrecer, en ocasiones, el alivio de un *deus ex machina* a dilemas utópicos más modernos. Véanse esos «vehículos de fuerza» misteriosos que proporcionan el transporte de mercancías en la

[17] Freidrich Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Mankind,* Cambridge, 1967 [ed. cast.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990]; y también el notable ensayo de Georg Lukács sobre la influencia de Schiller en la tradición marxista, en *Beiträge zur Geshichte der Aesthetik*, Berlín, 1954 [ed. cast.: *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966].

[18] H. Marcuse, *Eros and Civilization*, cit., p. 84.

«ninguna parte» del por lo demás antitecnológico Morris[19]. Obsérvense también las computadoras que organizan la asignación de trabajos en *Los desposeídos* de Le Guin, y el *heyimas* o centro de comunicaciones que más paradójicamente se encarga de la dinámica de sus aldeas premodernas, protoindígenas, en *El eterno regreso a casa*[20].

Pero siguen siendo computadoras relativamente primitivas, y me parece justo sugerir que la nueva oleada de producción utópica a finales de la década de 1960 no llega a la era cibernética, y no consigue aprovechar sus nuevos recursos propiamente utópicos. Éstos ciertamente se expresan, como impulso utópico, en movimientos como el del *ciberpunk* y en todos esos tipos de fantasías utópicas relacionados con Internet[21], pero, por el momento, el resultado principal no parece haber sido tanto la producción de nuevas visiones de organización social y de relaciones sociales como el de volver anacrónicas e insulsas las antiguas nociones industriales de trabajo no alienado[22].

Sin embargo, el efecto negativo de las representaciones más antiguas persiste y ha sido desplazado del ámbito de lo industrial al de la producción informativa, como corresponde a la era cibernética. Pero en este punto, más que evocar el trabajo alienado podríamos hablar, por el contrario, del ocio alienado, porque en él encontramos esa dimensión de la producción industrial a partir de ahora conocida como los medios (un término que abarca toda una serie de fenómenos comunicati-

---

[19] William Morris, *News From Nowhere and Other Writings*, Londres, 1993, p. 186 [ed. cast.: *Noticias de ninguna parte*, Barcelona, Minotauro, 2004].

[20] Ursula Le Guin, *Always Coming Home,* Nueva York, 1985, p. 48 [ed. cast.: *El eterno regreso a casa*, Barcelona, Edhasa, 2005].

[21] La revista *Wired* es, creo, la patria de tales fantasías utópicas sobre Internet.

[22] Pero incluso aunque la era informática sea un «mundo feliz» cuyas valencias utópicas y distópicas aún no se han medido, la propaganda utópica a favor de la cibernética (o incluso a favor de la propia globalización) ha aprovechado lo que en esencia es la dimensión cultural o comunicativa de ésta. Libros como *The World Is Flat,* de Thomas L. Friedman, Nueva York, 2005 [ed. cast.: *La tierra es plana,* Madrid, Martínez Roca, 2006], sin embargo, dejan claro (ya sea explícita o implícitamente) que hay toda una red empresarial cuya infraestructura comunicativa exigiría una representación muy distinta de la que se ofrece en la retórica habitual de democracia informativa y comunicativa (que también ha sido el tema ideológico subyacente de la filosofía contemporánea, desde el estructuralismo a Habermas). De hecho, los utopistas literarios apenas han seguido el ritmo de los empresarios en el proceso de imaginación y construcción, siguiendo diversas formas de fantasía globalizada y pasando por alto un despliegue de infraestructuras planetarias en el que, desde esta perspectiva muy distinta, el Wal-Mart celebrado por Friedman se convierte en el mismísimo prototipo que anticipa una nueva forma de socialismo, para la cual el reproche a la centralización demuestra ahora ser inmerecido y carecer de importancia desde el punto de vista histórico. En cualquier caso, ciertamente se trata de una reorganización revolucionaria de la producción capitalista, y en ese sentido conceptos como «waltonismo» o «walmartificación» serían mucho más apropiados para calificar este nuevo escenario que otros términos tan vacuos como «postfordismo» o «capitalismo flexible», que simplemente son privativos o reactivos.

vos, desde los automóviles hasta las superautopistas, la radio y la televisión), y ésta es el área en la que las utopías preindustriales y postindustriales afrontan su reto más profundo. Morris, de hecho, no tenía que preocuparse mucho por la cultura de masas, que él esperaba que fuese eliminada gradualmente por las nuevas relaciones sociales y la vuelta a la artesanía y a la satisfacción del trabajo verdaderamente estético.

De hecho, es en la derecha en primer lugar donde las ansiedades políticas y sociales asociadas a «las masas» adoptan una dimensión propiamente cultural. Porque ahora el tiempo libre que Moro proporcionaba a sus utópicos para ocupaciones espirituales e intelectuales se ha transformado en la mercancía del «ocio» y está siendo rápidamente colonizado por la industria del entretenimiento. Las críticas derechistas resultantes a una «cultura de masas degradada» (en Heidegger, T. S. Eliot, Ortega y Gasset) se caracterizan por la omisión de cualquier debate sobre el capitalismo y la eventual transferencia de esta particular forma de entropía a uno u otro sistema distópico del que, a buen seguro, *Un mundo feliz* [1932] de Huxley es el poema épico[23]. En la izquierda, similares ansiedades se expresan en la imagen que Stapledon da en *Hacedor de estrellas* [1937] de su «otro mundo», cuyos habitantes se vuelven tan adictos a las ventajas tecnológicas de su sistema de degustación telefónica que acaban pasándose toda la vida en la cama. La «industria de la cultura» [1947] de Adorno y Horkheimer teoriza, por lo tanto, sobre la estructura de la mercantilización de la cultura y proporciona una eficaz visión distópica de la alienación del ocio bajo el capitalismo, que no se ve especialmente aliviada por descripciones alternativas de una cultura socialista (y principalmente estalinista), y que entrega su antorcha distópica a teorías críticas más contemporáneas, tales como las halladas en *La sociedad del espectáculo* [1968] de Debord, y en Baudrillard, donde se descubre que la fase final de la materialización de la mercancía es la imagen, y en último término el simulacro.

La imagen cancela la distinción más antigua entre mente y cuerpo, entre trabajo intelectual y trabajo manual, en la que se basaba el humanismo filosófico de la teoría del trabajo no alienado. La cultura de masas mercantilizada es, de hecho, al mismo tiempo superestructura e infraestructura; su consumo, de acuerdo con Adorno y Horkheimer, es tanto cuestión de producción como de consumo («la tecnología de la industria cultural se limita a la estandarización y a la producción masiva y sacrifica lo que en otro tiempo distinguía entre la lógica del trabajo, por un lado, y la lógica de la sociedad, por otro»)[24]. El retorno utópico a la antigua distinción plató-

---

[23] El término distopía se usa tradicionalmente (y también aquí) para designar representaciones del futuro mejor caracterizadas como «nuevos mapas del infierno» (Kingsley Amis, 1960), y dichas predicciones se han interpretado en general como antiutopías. La obra de Tom Moylan (capítulo 12, nota 16) nos obliga a reconsiderar este estereotipo, como veremos en breve.

[24] T. W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Palo Alto, 2002, pp. 95, 104 [ed. cast.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Akal, 2007].

nica entre la felicidad verdadera y la falsa, como en Marcuse, es tachado ahora de humanismo por una cultura de masas que florece hasta convertirse en posmodernidad plena, y desenmascarado como el elitismo de intelectuales que intentan hacerse pasar por reyes filósofos. Mientras tanto, en la pesadilla de la vida social entendida como una orgía televisada durante mucho tiempo (en la trilogía *Heliconia* [1982-1985] de Brian Aldiss) la oposición entre puritanismo y hedonismo vuelve con fuerza, sugiriendo que la utopía del pleno empleo, e incluso del trabajo no alienado como tal, está motivada por un idealismo reacio a confiar en una pecaminosa especie humana con el envenenado don del tiempo libre.

II

Ésos son, por lo tanto, los dilemas y las contradicciones de una meditación utópica sobre la producción, pero los mismos temas pueden hallarse, reordenados en una trayectoria algo distinta, en cualquier meditación sobre el consumo utópico, y no hablemos de las inspiradas por la cuestión de la distribución. Porque las distopías de la cultura de masas que hemos tocado son meramente el rostro vislumbrado del consumo, por así decirlo, a partir del ámbito de la producción en sí. Cuando nos fijamos directamente en el primero, sería más adecuado formular la antítesis a la que nos enfrentamos como aquella que se da entre la abundancia y la pobreza. Pero a este respecto, la pobreza arroja los tonos secundarios de la represión y el puritanismo asociados con los diversos debates sobre el trabajo, y asume parte de la luminosidad de una visión más placentera y franciscana, de la luz del desierto o la serenidad que acompaña al ayuno. Si bien es importante comprender que ninguno de estos extremos –ni abundancia ni pobreza franciscana– existen en nuestro mundo. Ambos son utópicos: la visión de la abundancia surge de la fantasía marcuseana de la elevada productividad, mientras que la opción de la pobreza está constituida por una simplificación estética radical de nuestra vida cotidiana presente, una reducción del deseo a los límites de la necesidad, que tiene tan poco que ver con la moderación considerada una virtud de clase bastante miserable, como con la miseria real y el sufrimiento del hambre y la pobreza extrema reales.

Esto es precisamente lo que compone el desequilibrio o la disimetría ocultos en la maravillosa yuxtaposición que Le Guin hace de estos dos estados del ser en los planetas gemelos de Urras y Anarres en *Los desposeídos*, cuyas mismísimas ecologías se convierten en expresión del antagonismo ideológico. A buen seguro, la escritora ha intentado trascender los estereotipos locales de la Guerra Fría convirtiendo a sus comunistas en anarquistas, con tonos secundarios del taoísmo. Pero mucho antes de Stalin y su industrialización represiva, Morris también había distanciado por

adelantado su propio comunismo de un socialismo estatal centralizado (habiendo fracasado esa revolución particular, nos dice él, y dado lugar a la retratada en *Noticias de ninguna parte*)[25]. De hecho, un socialismo estatal convencional (también presente en *Los desposeídos*) en el vecino país de Thu puede acomodarse con facilidad mediante la teoría de la convergencia, que consideraba el capitalismo y la industrialización capitalista la cara y la cruz del proceso de modernización en general. Dicha resolución no puede imaginarse para la descentralización de Anarres, la cual es incompatible con los diversos sistemas de Urras (representando estos últimos bastante adecuadamente el Primer Mundo, el Segundo y el Tercero).

Pero la convención antisocialista (o anarquista) estereotipada se reproduce, por así decirlo, por razones de imparcialidad en el hincapié que se hace en la conformidad en Anarres, en una especie de intolerancia de pueblo pequeño que se alía convenientemente con el estereotipo adjunto de la burocracia y sus supuestos resentimientos y la represión de la innovación (el superior de Shevek intenta llevarse el mérito de los descubrimientos científicos de éste, mientras que el pueblo tacha su viaje a Urras de traición en una prototípica escena de turbamulta). Pero la imagen opuesta de Urras (a los dos planetas se les asignan capítulos alternos, en una forma brillante en la que la prehistoria de Shevek se desarrolla junto a la historia de su viaje decisivo) no ofrece una crítica complementaria a las desventajas del capitalismo como modo de producción y regulación, por el contrario, resalta el fenómeno del consumo reproduciendo así, y enajenando al mismo tiempo, la disimetría clásica de la retórica occidental de la Guerra Fría, en la que las objeciones políticas (libertad) se utilizan contra un sistema económico anticapitalista. Pero en Le Guin no se insinúan objeciones contra el modo de producción colectivista anarresti como tal. Por otra parte, las estructuras políticas de dominio y explotación de Urras se contienen (ni siquiera sabemos cómo se gobierna A-Io) hasta la huelga y la represión culminantes, en contraste con la muchedumbre perseguidora de Anarres con la que empieza el libro.

Y por lo tanto la «retórica» narrativa de esta «utopía ambigua» se ve en ambos lados del díptico desplazada hacia el tema del consumo, algo calculado para enajenar o desfamiliarizar nuestras percepciones habituales y para escandalizarnos con una nueva conciencia de todo lo nauseabundo que existe en nuestra actual riqueza y en nuestro rico sistema de mercancías (hay imágenes subliminales de comida y glotonería por todas partes, Shevek emblemáticamente vomita en un momento dado, y la palabra «rico» comporta obviamente nauseabundos tonos culinarios). La materialización de la mercancía y el consumismo se convierten entonces en ejemplos vívidos de lo que Odo denunciaba como exceso y excremento, pero en este punto el reproche al puri-

[25] W. Morris, *News from Nowhere,* cit., pp. 140 ss.

tanismo de izquierda también adquiere verosimilitud, mientras que el concepto en sí de materialización, en el que en nombre de la necesidad y la simple funcionalidad se rechazan los tonos religiosos que acompañan al objeto convertido en fetiche, se considera que tiene una motivación más sospechosa que la del simple materialismo, que siempre podría reformularse de acuerdo con el *pays de Cocagne* y del placer físico.

Otro modo de captar la nueva objeción es reformularla en función de la estética, o por el contrario como repudio de la estética y del arte, incluida hasta la celebración de la belleza de Morris-Ruskin. Porque, ¿no es de hecho el arte el exceso por excelencia, lo superfluo por encima y más allá de la pura subsistencia física? ¿No es la decoración (también rechazada por Odo, junto con el ornamento en el espíritu de Adolph Loos) lo que añade algo a la mera existencia animal de los humanos? Y Shevek tampoco es insensible a este esplendor sensorial y estético que encuentra en el paisaje[26], pero sobre todo en los magníficos tejidos que adornan las habitaciones pero que también sugieren los ropajes, los cuerpos y la sexualidad (hasta la comodidad tiene un cierto aroma a sexualidad)[27], al igual que en último término las propias mercancías: «El aire de la tienda era dulce y cálido, como si todos los perfumes de la primavera se hubieran acumulado en ella. Shevek permanecía en medio de las cajas de hermosos lujos, alto, pesado, distraído, como los pesados animales en sus rediles, los carneros y los toros estupefactos ante la anhelante calidez de la primavera»[28].

Pero no es el minimalismo del arte anarresti (véase el capítulo XII) lo que se opone a la estética del consumo en Urras, una oposición que reasimilaría ésta a nuestra propia historia del arte y a la revocación más familiar de una estética de la belleza por una estética moderna de lo sublime. La pobreza de Anarres no debe identificarse con esa sobriedad de las paredes blancas y la estilización con la que Le Corbusier y Loos reprobaron el decadente gusto burgués del siglo XIX: una estética de la ducha fría y de la higiene rigurosa, una especie de reeducación del deseo para la era de la máquina, en la que un nuevo tipo de aplicación libidinosa atlética triunfa en último término sobre su predecesor recargado.

A este respecto podemos hablar más bien de una especie de desplazamiento del consumo estético propiamente dicho a la transformación de la vida cotidiana. Irónicamente, sin embargo, la prescripción de Ruskin para dicha transformación, en la que la fealdad del mundo fabril debía sustituirse por la naturaleza y un retorno a la artesanía medieval, se invierte por así decirlo, y el nuevo sistema exige una disociación libidinal del consumo de objetos u obras individuales, y una proyección de estos impulsos hacia las relaciones sociales y colectivas en general. En Anarres, por lo

---

[26] U. Le Guin, *The Dispossessed*, cit., p. 82.

[27] *Ibid.*, p. 18.

[28] *Ibid.*, p. 211.

tanto, las relaciones sociales, tanto personales como públicas, se catexizan con todas las energías liberadas por la abolición de la propiedad.

Es una transformación ahora sobrecargada y cubierta por otra oposición, una de las más fundamentales de todo el pensamiento utópico, a saber, la oposición entre la ciudad y el campo, una antinomia utópica que ahora se expresa dentro del ámbito del espacio como tal, y que también tiende a trasladar nuestra atención del consumo a la producción y la distribución. Porque ahora Abbenay se caracteriza por la transparencia, un ideologema muy distinto, asociado con los debates sobre la materialización, y que tiende a desplazar las sospechas de puritanismo. Lo que define aquí a la mercancía no es tanto su valor «fetichista» religioso o espiritual, como su función de disfraz del trabajo. La mercancía fetiche interrumpe, de hecho, la transparencia del proceso de producción e intercambio: inserta una materialidad falsa en algo que originalmente es (y sigue siendo bajo la superficie) una relación social, una relación entre personas. En esa relación supuestamente original (y sin duda utópica), el trabajo humano que da a un objeto su valor es visible para el consumidor, como lo es el del objeto por el que se intercambia. En el proceso de consumo nos referimos aquí predominantemente al tiempo de los trabajadores y a la reciprocidad del trabajo, una división primordial de los trabajadores en la que no son los talentos de cada uno los que están en juego, sino sólo su complementariedad mutua. Con el desarrollo de la desigualdad en las relaciones humanas, sin embargo, el consumo corre el riesgo de cargarse de culpa, porque no percibimos el gasto de esfuerzo y tiempo de los trabajadores dedicado a la producción de lo que se convierte para nosotros en un lujo: así, la materialidad del propio objeto se utiliza para velar la relación humana y para darle la apariencia de una relación entre cosas. Éste es el análisis que el desarrollo de la teoría de la reificación en tiempos recientes (en Francia y en Alemania por igual, con *TelQuel* así como con Adorno) ha cristalizado en un lema llamativo, a saber, que la reificación puede definirse como la eliminación de los vestigios de la producción en el objeto.

La descripción de Abbenay se basa en este concepto de la reificación en función de la transparencia y la opacidad:

> Abbenay era inocua: una ciudad desnuda, brillante, de colores suaves y fuertes, de aire puro. Era tranquila. Uno podía verla toda, dispuesta con tanta claridad como la sal derramada.
>
> Nada estaba oculto […] La actividad que se daba en cada lugar era fascinante, y en su mayoría estaba a la vista […] No había puertas con la llave echada, pocas cerradas. No había disfraces ni publicidad. Estaba todo ahí, todo el trabajo, toda la vida de la ciudad, abierta a la vista y al alcance de la mano[29].

[29] *Ibid.*, pp. 98-99.

La transparencia se convierte aquí en vehículo para la totalidad colectiva, que es capaz de captar la necesidad del trabajo especializado de cada grupo para el todo. En principio es esta transparencia, esta comprensión de la totalidad social, por lo tanto, la que sirve de «incentivo moral» en Anarres, y la que sustituye al motivo del beneficio (estando el truco en la presión para la conformidad y en la intolerancia del grupo a las que Shevek se enfrenta en esta «ambigüedad» de la utopía). Debe señalarse también que la hostilidad a la materialización de la mercancía y el consumismo se reproduce en la hostilidad al propio comercio; a este respecto la «publicidad» se convierte en un exceso estético malo, y cuando a Shevek le preguntan en Urras si «hay algo que usted no sea», con cierta maravilla ante la variedad de oficios que ha practicado, él responde con decisión: «vendedor»[30].

No sorprende, por lo tanto, que la contraimagen de Urras adopte la forma de la mercancía y su exceso estético. Esta imagen resume, de hecho, la experiencia que Shevek recibe de A-Io, la capital, que al contrario que Abbenay resulta tener aspectos ocultos y los «mystères» tradicionalmente asociados con la ciudad como tal: lugares ocultos (recordemos que éstos se denuncian en un pasaje peculiar y memorable de Tomás Moro: «nullae latebratae»)[31], lugares de conspiración (y exceso sexual) y de refugio contra el Estado y su poder. Porque el propio Shevek debe ocultarse en uno de esos lugares durante la insurrección revolucionaria, acompañado por un participante herido que muere mientras permanecen escondidos. Es una experiencia que explica la descripción final que Shevek le hace a la embajadora de Hinish:

> Es una caja: Urras es una caja, un paquete, con todo el envoltorio hermoso del cielo azul, los prados, los bosques y las grandes ciudades. Y uno abre la caja y ¿qué hay dentro? Un sótano negro y lleno de polvo, y un hombre muerto[32].

---

[30] *Ibid.*, p. 216.

[31] Véase T. Moro, *Works*, cit., volumen IV, pp. 146-147: «Ahora veréis que en ninguna parte hay permiso para malgastar el tiempo, en ningún lugar hay pretexto para eludir el trabajo: ni bodegas de vino, ni cervecerías, ni burdeles por ninguna parte, ninguna oportunidad de corrupción, ningún agujero para esconderse, ningún lugar de reunión secreto. Por el contrario, al estar a la vista de todos, las personas están obligadas a ejecutar el trabajo habitual o a disfrutar su ocio de un modo no carente de decencia».

[32] U. Le Guin, *The Dispossesed*, cit., p. 347. Es justo añadir que Le Guin usa la misma alegoría en su ataque decididamente antiutópico contra el socialismo titulado «The Ones Who Walk Away with Omelas» en *The Wind's Twelve Corners*, Nueva York, 1975 [ed. cast.: *Las doce moradas del viento*, Barcelona, Edhasa, 2004]; y véase el número especial sobre este texto de *Utopian Studies* I, 1 y 2, 1991.

Lo paradójico de todo esto, sin embargo, es la apelación al imaginario de la naturaleza para caracterizar los espejismos estéticos de Urras, siendo Anarres un desierto vacío para el que ninguna de estas evocaciones de la naturaleza son adecuadas.

Pero normalmente no es éste el modo en el que Le Guin se sitúa en el espectro utópico, de hecho ya la hemos identificado emblemáticamente como el prototipo de compromiso utópico con el campo y la aldea, con la agricultura y los pequeños grupos de conocidos, frente a las celebraciones urbanas de Delany: la adhesión de un Morris pastoral en oposición al Bellamy industrial. De hecho, probablemente la oposición sólo se volverá significativa después de la industrialización, en los siglos XIX y XX. Uno no consideraría, por ejemplo, la descripción que Hitlodeo hace de Amaurota como la expresión de una ideología particularmente urbana (a pesar de que Moro la identifique con Londres, o ambiente la *Utopía* en Amberes), y tampoco consideraríamos los falansterios de Fourier particularmente representantes de un gran respeto por la tierra y el suelo.

Pero está bastante claro que el *Tritón* de Delany acepta el reto, y celebra precisamente esos «latebratae» prohibidos por Moro y vividos como una pesadilla por el Shevek de Le Guin. Éste es, de hecho, el sentido del denominado sector no restringido dentro de la utopía oficial de la novela de Delany:

> En su fundación, cada ciudad de los Satélites Exteriores había apartado un sector en el que no regía oficialmente ley alguna, ya que, como señalaba el sociólogo de Marte que primero abogó por tal método, de todos modos la mayoría de las ciudades desarrollan por necesidad dicho vecindario. Estos sectores cubrían una gama compleja de funciones en la ecología psicológica, política y económica de la ciudad. Los problemas que unos cuantos pensadores conservadores aferrados a la Tierra temían que llegasen, no llegaron: la interrelación entre la ley oficial y la ilegalidad oficial dio lugar a unas cuantas leyes no oficiales estables en todo el sector libre [...][33].

Pero, atrapado en torno a una guerra perpetua y organizado en torno a una vigilancia informativa total, Tritón es el lado represivo de la utopía, en el que, como rectificación y especie de suplemento de libertad, se ha introducido la Zona Libre, una cosa parecida a la utopía de Sade («Français, encore un effort»), donde todo cabe y de hecho la ley exige que todo sea permisible (bajo pena de muerte). Excepto que aquí el «todo» está cuidadosamente limitado, copiando y reproduciendo así ese fe-

[33] S. R. Delany, *Trouble on Triton*, Middletown, Connecticut, 1996, el título cambió respecto al original *Triton* de 1976, p. 8 [ed. cast.: *Tritón*, Barcelona, Ultramar, 1991].

nómeno peculiar de la demarcación y el límite que inaugura, para empezar, el cierre utópico, algo parecido a la «línea de amistad» de Carl Schmitt[34], e introduce todas las ambigüedades de la secesión y del imperialismo que veremos más adelante.

La zona libre es así, para empezar, el comentario irónico que dedica la ciudad a la libertad que en apariencia la define. «La libertad de la ciudad», *Luft der Städte,* la ciudad «aforada» es fundamentalmente lugar, en la Edad Media, de refugio y protección: el final del túnel, el espacio que libera al campesino ligado a la tierra, al siervo de los vínculos con su señor y de su categoría servil; que lo libera, de hecho, de la «idiocia rural» de Marx, de la intolerancia de la vida aldeana, donde reinan la envidia y los maleficios y la brujería de los vecinos hechiceros.

Esta libertad política o social se encuentra, por lo tanto, en el imaginario de la ciudad, redoblado por otro que lo refuerza con *jouissance,* a saber, la libertad del encuentro sexual celebrado más abiertamente en Baudelaire:

> Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
> Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragon,
> La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
>
> («A une passante»)

Pero esta «libertad» de la que está dotada el término urbano de nuestra oposición se encarna más a menudo en el tercer término problemático que, a modo de distribución, debería en principio servir de enlace entre la ciudad y el campo; y ése es el comercio. La asociación de la ciudad con los negocios es doblemente paradójica, dado el modo en el que, en la mayoría de las utopías, el dinero ha sido un cuerpo irritante y ajeno que las nuevas disposiciones y la nueva organización utópicas se ocupan en general de reglamentar y controlar, o incluso de eliminar por completo. La ciudad, que como imagen mítica oscila entre la Nueva Jerusalén y Dis o el Pandemónium urbano de Satán, está por lo tanto tan disponible para las funciones antiutópicas y distópicas como para las propiamente utópicas.

De hecho, cuando alcanzamos el capitalismo tardío o posmoderno –esa fase del capital financiero en la que los impulsos y las alternativas utópicas se han sofocado y suprimido en la medida de lo posible– algunas de esas energías se filtran en lo que antes eran metáforas distópicas, y el *ciberpunk* se revela en las energías demoníacas de la «expansión urbana» y del exceso metropolitano en modos ciertamente festivos y a menudo protoutópicos. Todo depende, aquí, de cómo se conciba lo opuesto a una libertad

---

[34] Véase el análisis que Carl Schmitt hace de la «línea de la amistad» en *Der Nomos der Erde,* Berlín, 1950, pp. 60-69: un límite más allá del cual «todo vale» entre países oficialmente en paz [ed. cast.: *El nomos de la Tierra,* Granada, Comares, 2005].

potencialmente utópica, y también, y de manera fundamental, en qué grado la naturaleza y lo natural siguen pudiendo captarse y articularse como términos y fuerzas positivos, y su opuesto como artificio, lo antinatural, lo tóxico y lo venenoso, como en la visión que Stapledon presenta de las tecnologías que destruyen la sana evolución «natural» de una sociedad determinada. La naturaleza en la que el *blade runner* de Ridley Scott y su amante androide huyen, el Marte intacto e inhumano en el que aterrizan los «cien primeros» de Robinson, son mucho más hostiles que los campos labrados por los primeros y los últimos estadounidenses de Le Guin, mientras que la agricultura alienígena atisbada en Lem nos recuerda también, y con insistencia, los orígenes artificiales de la agricultura para poder funcionar de un modo ideológicamente orgánico.

III

En este punto, sin embargo, han cristalizado oposiciones semióticas que pueden abstraerse de sus contextos económicos originales –los de la producción, el consumo y la distribución– y transferirse a otra serie de polémicas utópicas, las más destacadas de las cuales son aquellas en las que lo político realiza sus apariciones intermitentes y coyunturales. Estoy tentado de asegurar que lo político es siempre un error de categoría que surge en momentos de crisis o contradicción más profunda, y que extrae su apariencia de la propia naturaleza de la crisis. Sería tentador, pero fácil, observar sin más que el propio espacio de lo político (y del poder) varía completamente según el sistema de producción en función del cual se da, de modo que no puede generalizarse y resiste toda concepción definitoria. Dicho de otro modo, la fuente de lo político –el estado de excepción de Schmitt[35] y el poder constituyente de Negri[36]– siempre está fuera de la conceptualización y la codificación, de modo que lleva consigo una especie de ley de Gödel invertida, en la que la base siempre está abierta y es indeterminable.

Así, pues, las formulaciones políticas que empezamos a abordar mediante una antinomia utópica entre la ciudad y el campo nunca son autónomas, y esto es muy llamativo en el caso de la que tal vez sea la oposición más reciente o poscontemporánea que ha surgido de los debates utópicos, a saber, la que se verifica entre complejidad y sencillez. El nuevo término positivo o sustantivo, que encuentra multitud de equivalentes en áreas relacionadas –tales como la caracterización popular del capitalismo tardío como de tipo «flexible» (en oposición al fordismo supuestamente más rígido: «cualquier color que le guste siempre que sea negro»)– también puede

[35] Carl Schmitt, *Political Theology,* Chicago, 1996 [ed. cast.: *Catolicismo y forma política,* Madrid, Tecnos, 2001].

[36] A. Negri, *Insurgencies,* cit., p. 324.

identificarse como continuación de lemas más antiguos, y en especial de la idea de descentralización, en otro tiempo popular en la agenda de la izquierda liberal. La versión más antigua tenía la ventaja de proyectar un poderoso término negativo en forma de centralización mala y tiránica, que anulaba las diferencias y las autonomías locales y normalizaba sin piedad su campo de poder. La descentralización podría ser entonces un llamamiento a la democracia local y al pluralismo, y una cierta afirmación inicial de lo que más tarde se valorará como diferencia.

Podría pensarse que en el área económica la agenda de la descentralización ofrecería un espacio ventajoso para la crítica al monopolio y a los «gigantes» multinacionales; por desgracia, la alternativa –supuestamente las pequeñas empresas, la actitud emprendedora y la invención– ya no le parece viable a nadie, sino una especie en vías de extinción. En esta situación, el capitalismo flexible puede arrogarse las virtudes de la multiplicidad y la diferencia, en el modo en el que la informatización permite una producción especializada y la variación sistemática de los productos, mientras que la denominada mercadotecnia posmoderna proporciona a las empresas globalizadas la retórica y el imaginario de la adaptabilidad multicultural y la contextualización de sus productos en todo el mundo.

En estas condiciones posmodernas, y en los enfrentamientos discursivos adecuados a ellas, es difícil que el término positivo anterior recupere mucha credibilidad: ¿cuántas personas están hoy dispuestas a respaldar la bandera de la centralización, por ejemplo, y mucho menos las rígidas estandarizaciones del fordismo? En cuanto al equivalente socialista, la valoración del plan, ahora cargado con el epíteto de planeamiento «central», el entusiasmo que generó en las décadas de 1920 y 1930, al comienzo del experimento soviético, se ha olvidado por completo, y el júbilo ante el poder humano y el control colectivo se ha transformado en la habitual ansia distópica de poder, a estas alturas convertida en una caricatura completamente anticuada. Por otro lado, la versión alternativa de la vuelta a la sencillez –ante el atractivo estéticamente más estimulante de las diversas formas «complejas» que se ofrecen– transmite un aroma de nostalgia; las imágenes de vida sencilla, retrógrada de hecho, de la cultura aldeana, ya sea en las comunas de la década de 1960 o en las sociedades tribales de cazadores recolectores, parecen cada vez menos verosímiles en la era del desastre ecológico mundial y del calentamiento planetario. El contenido semiótico compartido por la centralización y la sencillez queda, por lo tanto, enérgicamente desenmascarado como una entidad metafísica vieja y mala, la Naturaleza misma. Hasta el argumento planteado por Raymond Williams de que el socialismo no sería más sencillo sino mucho más complejo que el capitalismo[37], una intervención inteligente en un campo discursivo cada vez más domi-

[37] Raymond Williams, *Politics and Letters*, Londres, 1979, p. 433.

nado por el thatcherismo y el reaganismo, se sospecha que alberga simpatías retrógradas por la naturaleza y el labrador acomodado; mientras, la concepción concomitante de la naturaleza «humana» –ya tachada de «humanismo» por los althusserianos en la década de 1960– se menosprecia fácilmente con la acusación de esencialismo y fundacionalismo; mientras, la protética de Delany –la cornamenta opcional, los brazos y los órganos añadidos de las primeras novelas, que culminan con los cambios de sexo en *Tritón*– son presentaciones fundamentales en los nuevos estilos de vida posthumanos[38] diseñados para sustituir a los naturales más viejos (el caso relacionado del infame sujeto centrado se analizará en los últimos capítulos).

Éste es el punto en el que los debates utópicos ahora debilitados alcanzan todo tipo de contradicciones e inversiones dialécticas interesantes. La complejidad (palabra favorita de Luhmann, adoptada por Giddens y por los teóricos de la «tercera vía») es ciertamente un lema que puede acomodarse de manera triunfante al mercado y al dinero, en especial en sus actuales formas posmonetarias: la mediación está garantizada por la cibernética y el ordenador, sin los cuales el nuevo capitalismo financiero transnacional sería imposible. ¿Pero qué hay, en ese contexto, de la lucha explícitamente librada contra el planeamiento socialista (por no hablar de esa versión mucho más inmediata dirigida contra el planeamiento del Estado del bienestar)? A este respecto los argumentos antiutópicos revierten a Edmund Burke, cuyos ataques a la arrogancia revolucionaria y a los resultados catastróficos del construccionismo y la planificación jacobinos se plantearon en gran medida en función de la naturaleza: el lento crecimiento de las instituciones y de hecho (en el sentido más literal) de la propia «cultura». Esta estrategia se reproduce después en el debate contemporáneo que, siguiendo algunas de las defensas y apologías más antiguas del capitalismo, sostiene que el mercado se basa en la naturaleza humana, y que lo antinatural y lo que conduce a la violencia es precisamente el esfuerzo por eliminarlo.

Pero la apelación a la naturaleza humana ya no es verosímil en el espíritu constructivista y posmoderno del capitalismo tardío y sus ideologías. Ésta es, de hecho, la ambigüedad del posmodernismo entendido como filosofía, que su respaldo progresista a la multiplicidad antiesencialista y al perspectivismo también reproduce la misma retórica de mercado del capitalismo tardío. En cuanto a la planificación, socialista o de otro tipo, ¿qué podría ser más complejamente posthumano que el intento de dirigir las multiplicidades de la producción y el consumo, del mercado de trabajo, de la inversión y la ecología contemporáneos? Está claro que el ordenador es el elemento fundamental de esta versión de economía imaginaria, algo de lo que tan desesperadamente carecía el planeamiento soviético, y puede decirse que el ca-

---

[38] Las diversas concepciones actuales de lo posthumano derivan supuestamente del «Manifesto for Cyborgs» de Donna Haraway (véase el capítulo VIII, nota 16).

pital financiero lo ha desviado para sus propios fines improductivos. Pero al fin, en un último giro de tuerca, el ordenador también se ha celebrado como algo *natural*, puesto que deriva del cerebro humano, de por sí incluso más complejo.

Ya se ha observado que ninguna de las utopías ahora clásicas de la década de 1960 consiguió afrontar las realidades del ordenador y de Internet, y que incluso las propuestas de Le Guin para un uso utópico de la cibernética, en *Los desposeídos* y en *El eterno regreso a casa*, son tímidas y discretamente retraídas en comparación con una delirante retórica contemporánea acerca de la cual resulta difícil decidir en qué medida es realmente utópica –Internet como inmensa colectividad– o un mero sustituto y un desplazamiento de lo utópico: nos encontramos así resituados en esa alternancia entre el programa utópico y el impulso utópico con la que empezamos.

Desde otro punto de vista, político en lugar de económico, la cuestión sobre Internet se resuelve en una antinomia filosófica conocida y antigua: ¿relaciona o separa y dispersa? ¿Es signo de identidad o de multiplicidad? En política, esa centralización hoy en general repudiada en nombre de la descentralización ahora asociada con la democracia, no siempre fue opresiva. Lo local, en el feudalismo, era en sí el espacio de la represión y la dominación, desde el que, a menudo, el único recurso era acudir al centro y al monarca. Por su parte, la noción roussoniana de unanimidad de la voluntad general es incompatible con la descentralización (y ha sido tachada de jacobina y totalitaria), a pesar de la propia preferencia utópica de Rousseau por la aldea o la comuna frente a la gran ciudad corrupta.

Los utópicos se han dividido a este respecto: las 54 ciudades de Moro son todas similares «en la medida que el terreno lo permite»[39], mientras que el sistema industrial («nacionalismo») de Bellami está resueltamente centralizado. Éste es el sentido en el que la centralización puede inclinarse en una dirección bien económica o bien política, porque puede designar plenamente la unanimidad en el sentido de Rousseau tanto a modo de ubicación organizada del poder estatal como de la producción industrial; el autogobierno («autogestión») de los trabajadores yugoslavos era un viejo símbolo de esta combinación, a la que a veces se acude todavía ideológicamente. Pero hoy la presencia cercana del ordenador ha borrado las cuestiones económicas, permitiéndonos suponer que la descentralización puede alcanzarse por arte de magia mediante la nueva tecnología, y así rebajando y neutralizando la contradicción que las soluciones utópicas estaban en otro tiempo llamadas a resolver, al menos en la imaginación.

No es fácil fantasear con la desaparición de las soluciones políticas, sin embargo, en las que la antítesis entre éste o aquél avatar del Estado y el proceso democrático ra-

---

[39] T. Moro, *Works*, cit., volumen IV, p. 117.

dical de base invocado en general por la izquierda sigue siendo un dilema: ¿es cierto, como sostienen los conservadores, que cuanto más genuina es la democracia que se alcanza desde abajo más ingobernable se vuelve un país?[40]. Sin duda la experiencia estadounidense en estos asuntos ofrece una perpetua historia de sectarismo, marcado por el cisma y la secesión, un proceso de fisión que conduce a grupos y grupúsculos cada vez más pequeños y más impotentes. El modelo de democracia directa, sin embargo, que Marx y Lenin admiraban en la Comuna de París, y que varios estados estadounidenses, California el principal, han incluido desde entonces en su constitución –los conocidos procedimientos de referendo y revocación– tiende a basarse en una idea de unanimidad y voluntad general roussoniana. (Y obviamente, los proyectos estadounidenses de este tipo más utópicos se establecieron antes de que apareciesen los medios y su actual monopolio de la información, aunque más recientemente Internet parece ofrecer –al menos en la fantasía– un contrapeso al problema de los medios.)

Porque la hostilidad utópica a la «democracia» en sus actuales formulaciones populistas debe situarse adecuadamente. Tanto en Moro como en Rousseau, está inspirada por el temor al faccionalismo, un concepto clásico que incluye grupos tan variados como los partidos políticos, las etnias o los grupos de presión de diversos tipos. Para disuadir la aparición de facciones, por ejemplo, Moro prohíbe los debates políticos, una ley que suena funesta a oídos modernos: «aceptar consejo sobre cuestiones de interés común fuera del Senado o de la Asamblea popular se considera delito capital»[41]. *Marte rojo,* por el contrario, está ricamente informado por la omnipresencia de facciones y los problemas políticos que éstas plantean (que, con seguridad, se unifican ante la amenaza exterior de una toma armada por parte de la Tierra). La posición de la política en la utopía se encuentra en todo caso ligada a este tema de las facciones: el partido constituye el concepto impensable que se sitúa a medio camino entre el individuo y la totalidad social.

IV

Espero, sin embargo, que algunos lectores deseen asumir la postura de que el posmodernismo en economía no es en absoluto igual que el posmodernismo en el pensamiento o en filosofía, y que el rechazo por principio al viejo «sujeto centrado» (ya sea en psicología o en ética) no debería desacreditarse debido a la reproducción de su forma en la globalización, en la empresa y en las finanzas. Ésta es una situa-

---

[40] Famoso comentario de Samuel Huntington, elaborado en M. Crozier, S. Huntington y J. Watanuke, *The Crisis of Democracy,* Nueva York, 1975.

[41] T. More, *Works,* cit., volumen IV, p. 125.

ción histórica extraña, y no siempre constituyen invectivas e insultos baratos el sostener, como algunos hemos sostenido en ocasiones, que dicha reproducción es excesivamente sospechosa e indica de qué modo el pensamiento y el arte posmodernos o descentralizados refuerzan las nuevas formas sociales y económicas del capitalismo tardío, en lugar de debilitarlas. Los nuevos valores parecen así ofrecer a menudo la formación en una nueva lógica, y de ese modo fortalecer y perpetuar tendencias en la infraestructura, de manera que lancen una duda sobre todos los programas de crítica y distancia crítica más antiguos.

Por otra parte, incluso si despojamos a dichos argumentos de su invectiva y de su referencia personal, y transformamos la actitud ridiculizadora y la acusación de intención ideológica en una descripción histórica un poco más neutral, se mantiene un temor que ahora es el del *Zeitgeist:* un proceso y una mutación históricos inmensos por los que todo, desde lo económico a lo filosófico, lleva el sello de la misma forma y lógica, independientemente del compromiso político e ideológico. De hecho, la presunción de que existe algo parecido a la posmodernidad siempre se ha basado en la evidencia de esas profundas modificaciones de todos los niveles del sistema que denominamos capitalismo tardío. La cuestión aquí se convierte en la de la naturaleza y la estructura de las transiciones históricas de una fase o periodo a otro.

Podemos observar también, sin embargo, que la homología de formas y estructuras entre los diversos planos socioeconómicos y culturales está en sí en función de una creciente abstracción, y de ese modo las formas de complejidad que evolucionan dentro de instituciones económicas concretas se divorcian lentamente de su fondo o contenido y, cual patrones independientes, migran a otras áreas y se ponen a disposición de diferentes usos y aplicaciones, tan plenamente en el diseño como en la organización alegórica de las propuestas científicas, o en los sistemas más recientes de la conceptualidad. Podemos incluso sentirnos tentados de trastocar el impulso del argumento y sugerir que el despliegue de dichas formas en el ámbito económico es en sí resultado de su emergencia concreta en los tipos más recientes de vida social (por no hablar de los nuevos descubrimientos en el ámbito científico).

Pero esto deja intacta la cuestión política, a saber, si bajo un régimen de reproducción [*replication*] sigue siendo posible la resistencia. Sigue siendo una cuestión teórica (si las homologías pueden generar oposiciones o negaciones), además de histórica (qué tipo de sistema, para empezar, es aquel en el que es posible la estandarización o la contaminación estructurales). Pero quizá necesitemos replantear todo el problema en función de nuestras anteriores oposiciones utópicas, como la vuelta de esa antigua oposición entre diferencia e identidad en la que el utopismo ha oscilado a lo largo de la historia; la adhesión de Moro (y de Platón, de hecho) a la identidad nos parece hoy muy distópica.

Creo, sin embargo, que es mejor considerar este dilema particular como parte de un debate utópico en un nuevo sector de temática que aún no hemos tocado, a saber, el de la subjetividad. Porque incluso la premisa de una despersonalización utópica fundamental adopta una posición respecto a la subjetividad y el individualismo, una posición, de hecho, más estrechamente aliada con el pensamiento posmoderno y su descentralización de la conciencia que con nociones más burguesas y humanistas, a pesar de que las formas sociales externas de Moro parecen reflejar una lógica de identidad contraria a la diferencia posmoderna.

Pero las categorías más fundamentales para cualquier análisis de la utopía y de la subjetividad considero que son las de la pedagogía y de la transición; o en otras palabras, la cuestión de la formación de subjetividades, y la de los problemas planteados por la muerte y la sucesión, por las generaciones posteriores y la relación éstas con las instituciones de la utopía establecidas por sus predecesores. Decirlo de este modo es comprender que en el socialismo estos dos polos se resumen bajo la idea de la revolución cultural: la pedagogía colectiva de los sujetos que deben formarse, o reformarse, para la vida y la actividad en el nuevo modo de producción, un proceso que se supone que garantiza después la reproducción social del nuevo mundo a lo largo de una serie de generaciones, si no indefinidamente.

Probablemente ésta sea el área en la que la preocupación moderna por la libertad, que sustituye a la antigua preocupación utópica por la felicidad, puede captarse más adecuadamente. Aunque transferible con facilidad al campo político y disponible para todo tipo de aprovechamientos ideológicos, la exigencia de libertad en la tradición utópica parece más verosímil interpretarla como irritación e impaciencia respecto a la pedagogía: con el rey filósofo, con el Estado y con sus aparatos ideológicos, con Skinner, con Moro, con las teorías de la pedagogía en general, así como una resistencia a las generaciones anteriores. A la vista de esto, parece improbable que las primeras experiencias modernas del Estado pudieran ser lo bastante directas o inmediatas como para tener influencia formativa en valores sostenidos de manera tan existencial y apasionada como los que resuenan en palabras y conceptos como «libertad»; la excepción sería sin duda la vida bajo la ocupación militar (o policial) extranjera o nacional. Esto no supone abandonar la prioridad de un inconsciente político sobre el freudiano; Sartre observó en una ocasión, con gran sensatez, que ambos reconocen a la familia como primera estructura a través de la cual se aprenden la clase y lo social junto con las estructuras del deseo[42]. En todo caso tanto la familia como el mundo oficial del Estado y de la sociedad se subsumen en el propio modo de producción. Como siempre, el determinismo y la causalidad pro-

[42] Jean-Paul Sartre, *Search for a Method*, Nueva York, 1963, pp. 61, 100-101 [ed. cast.: «Cuestiones de método», prólogo a *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 2004].

piamente dicha, son a este respecto más una cuestión de determinación y límites, es decir, de la disponibilidad de ciertas estructuras y del contenido de dichas estructuras o, por el contrario, de la inexistencia histórica de esas posibilidades.

Así, en tiempos recientes parecen haber surgido diversos modelos de un sistema complejo y descentralizado, cuyas versiones más antiguas, como la monadología de Leibniz, no parecen sino fantasías o anticipaciones torpes y pretecnológicas. Claramente la evolución de los sistemas cibernéticos ha ampliado lo que puede imaginarse, es decir, lo que puede esquematizarse, pero esto no quiere decir que sea la nueva tecnología en sí la que ha permitido en última instancia que apareciesen dichas esquematizaciones y su aplicación a una amplia gama de áreas distintas. Esa aplicación, ciertamente, sólo existe en la fantasía en una serie de casos; así he intentado demostrar en otro lugar que buena parte de la denominada filosofía cognitiva –el intento de «explicar» la conciencia basándose en la hipótesis del funcionamiento descentralizado del cerebro– sirve en realidad de alegoría política y ofrece modelos pseudocientíficos de lo que en realidad son sistemas políticos. Tales conjeturas científicas y filosóficas, con independencia del otro valor que puedan tener y por muy comprobables o falsificables que puedan ser en el laboratorio, constituyen también interpretaciones ideológicas diseñadas para basar un determinado sistema político en la naturaleza biológica[43].

Esto nos conduce al que tal vez sea el debate utópico fundamental sobre la subjetividad, a saber, si la utopía en cuestión propone el tipo de transformación radical de la subjetividad presupuesto por la mayoría de las revoluciones, una mutación de la naturaleza humana y la aparición de seres complemente nuevos; o si el impulso de la utopía no se basa ya en la naturaleza humana, y su persistencia se explica fácilmente por necesidades y deseos más profundos que el presente meramente ha reprimido o distorsionado. Como ya hemos dado a entender en algunos de los capítulos anteriores, no se trata de una tensión meramente ineludible; su resolución en cualquiera de las direcciones sería fatal para la existencia de la propia utopía. En otras palabras, si se alcanza la diferencia absoluta, nos encontramos en un mundo de ciencia ficción como los de Stapledon, en el que los seres humanos ya apenas pueden siquiera reconocerse (y que necesitaría convertirse en alegoría, como hemos intentado hacer en el capítulo IX, para devolver a dicha metaforización una función antropomórfica y utópica viable). Por otro lado, si la utopía se acerca demasiado a la realidad cotidiana actual, y su sujeto empieza a aproximarse demasiado a nuestros vecinos y a nuestros conciudadanos políticamente equivocados, nos encontramos poco a poco de nuevo en una política reformista socialdemócrata común, que

[43] Debe hacer referencia a un análisis inédito sobre la obra de Daniel Denett, *Consciousness Explained,* que se publicará en el volumen II de la serie *Poetics of Social Forms,* sobre la alegoría.

bien puede ser utópica en otro sentido pero que ha renunciado a su reivindicación de transformación radical alguna del sistema.

En cuanto a ese logro de una impersonalidad radical en la utopía, la eliminación de la propiedad privada del yo y la aparición de una práctica descentralizada y colectiva de las relaciones sociales e individuales, apenas correspondería, en el mejor de los casos, a una abolición de la subjetividad, sino meramente a una nueva forma de ésta, en la que el individualismo burgués –otro nombre para el antiguo «sujeto centrado» humanista atacado por la teoría contemporánea– ha sido sustituido por las «posiciones múltiples del sujeto» de la posmodernidad y el capitalismo tardío. De nuevo la idea de la reproducción del sistema se convierte en la forma definitiva de la teoría de la conspiración, y el concepto de transformación utópica se vuelve un recurso adicional en la tienda de las estratagemas y los cebos del capitalismo tardío.

Pero ya es hora de concluir este interminable inventario, y de observar que a pesar de que cada una de estas oposiciones parece enfrentarnos a una opción fundamental y a una decisión fundamental sobre la naturaleza misma de la utopía –a pesar, de hecho, de que la propia lectura o interpretación de las utopías sigue siendo letra muerta si el texto en cuestión no nos reta de modo casi visceral– bien puede ser equivocado responder al reto en sus propios términos, e incluso más equivocado intentar resolverlo mediante una u otra concesión, combinación o síntesis. En el siguiente capítulo se abordará cómo solucionar este problema.

XI

La síntesis, la ironía, la neutralización y el momento de la verdad

¿Por qué no debería cada una de las opciones ofrecidas por nuestras parejas de opuestos tener su momento de verdad?, pregunta que conduce de inmediato a la gran cuestión relativista en filosofía, a la contemplación estupefacta de absolutos opuestos e incompatibles o de la multiplicidad de «acontecimientos verdaderos»[1]. Se trata de una confusión resuelta sólo en apariencia por el historicismo, con sus múltiples verdades que se suceden entre sí a lo largo de la sucesión histórica en el tiempo de modos de producción radicalmente distintos. ¿Cuánto más confuso no debería ser entonces el trastocamiento de las mismas preguntas, que plantea el contenido de verdad de lo que aún no es, y la efectividad de los diversos futuros utópicos del pasado?

Es un problema que se manifiesta mejor mediante una noción general de ideología, en la que la inevitabilidad de ésta resulta de nuestra inevitable dependencia del contexto[2]: dependencia del contexto en la clase, la raza y el sexo, en la nacionalidad, en la historia, en resumen, en todo tipo de determinantes que ningún individuo biológico puede eludir y a los que sólo unos cuantos idealismos atrasados, o la filosofía más incorregiblemente racionalista y universal, se plantearon trascender.

Pero el argumento también se puede plantear a un nivel más bajo, en referencia a la representación propiamente dicha: si no hay nada en la mente que no haya sido ya transmitido por los sentidos, de acuerdo con el viejo lema empirista, también estamos en general inclinados a pensar que no hay nada en nuestras representaciones posibles que de algún modo no estuviese ya en nuestra experiencia histórica. Ésta reviste necesariamente todas nuestras imágenes mentales, proporciona el con-

[1] Un concepto central en la filosofía de Alain Badiou.

[2] Véase David Simpson, *Situatedness*, Durham, Carolina del Norte, 2003.

tenido para la expresión y la metaforización de los pensamientos más abstractos, los deseos o las premoniciones más incorpóreos. De hecho, ese contenido ya es en sí ideológico en el sentido antes esbozado, está siempre situado y derivado de lo contextualmente concreto, incluso cuando (en especial cuando) intentamos proyectar una visión independiente por completo de nosotros mismos y una forma de otredad tan ajena a nuestro entorno como sea posible.

En este punto, de hecho, la vieja dialéctica de la identidad y la diferencia vuelve inevitablemente con más fuerza que nunca, y nada hay tan ideológico y tan ligado al yo como mi desesperado intento de escapar de mi situación con el pensamiento e imaginar lo que está más alejado de mí y me es más ajeno: la pobreza de esas imágenes es la indicación reveladora de mi limitada experiencia y de mi incapacidad para imaginar todo lo que esté fuera de mí. Por desgracia, ese intelectual que el utópico debe ser también –atado siempre por los determinantes de la raza y la clase, de la lengua y la niñez, del sexo y el conocimiento específico de la situación– está asimismo cargado con la adhesión constitucional a lo abstracto y lo universal, que es decir a la inveterada eliminación profesional, por adelantado y por definición, de todos estos determinantes concretos de una ideología propiamente utópica, pero esta eliminación constituye más una represión que una terminación[3]. Entonces, ¿cómo podría ser de otro modo en el caso de la utopía en general, y del intento de imaginar la diferencia más fundamental de todas y de proyectarnos hacia el *novum* de un nuevo modo de producción?

Por eso todas nuestra imágenes de la utopía, todas las posibles imágenes de la utopía, siempre serán ideológicas y estarán distorsionadas por un punto de vista que no puede corregirse o ni siquiera explicarse, como cuando observamos que éste o aquél utópico tal vez no se diese cuenta de las evoluciones sociales más recientes (como Aristóteles y los límites de la esclavitud)[4], o de que un problema dado era ajeno a su experiencia. Todas estas rectificaciones, como un viaje a ciegas con brújula o sextante, presuponen que en último término hay en alguna parte una visión correcta de la utopía, que debe alcanzarse teniendo en cuenta la parcialidad del autor o mediante la triangulación de una variedad de utopías distintas para determinar su emplazamiento común. Pero no hay dicha utopía correcta, y todas las conocidas que tenemos están irredimiblemente basadas en la clase. Moro no sólo está marcado por su condición de abogado y londinense, de humanista cercano a la corte de Enrique VIII; también está marcado por las ambigüedades de ese periodo de transición entre la administración medieval y la emergente monarquía absoluta. Su posi-

---

[3] En mi opinión esta crítica a los intelectuales y a su idealismo profesional ha constituido la fuerza motriz en la obra de Pierre Bourdieu. La función del antiintelectualismo y del antiutopismo no debería subestimarse.

[4] Véase el comentario de Marx sobre Aristóteles en *Capital,* cit., pp. 151-152.

bilidad misma de imaginar o fantasear la utopía que tenemos está absolutamente determinada por estas aparentes limitaciones o especificaciones.

De igual modo, Campanella está marcado por la cultura de la Iglesia; Fourier por todo tipo de fantasías pequeñoburguesas y por la visión de la sociedad y de la naturaleza humana propia del vendedor ambulante, de las que difícilmente podría esperarse que se librase; Bellamy es un típico estadounidense de clase media de la era de las invenciones, un Thomas Edison o un Ford de la utopía industrial por venir (al igual que Fourier deseaba ser su Newton, con toda la ingenuidad del autodidacta); y así sucesivamente en la fila, añadiendo por último al perfil la raza y el sexo.

Pero este historicismo interminable –en cuanto adquirimos conciencia de su dinámica– demuestra su esterilidad suprema al privarnos de cualquier posibilidad de realizar nuestra propia construcción utópica, ahora que sabemos que inevitablemente reflejará poco más que nuestra posición de clase. Sea cual sea la persistencia de la forma utópica, por lo tanto, su contenido llega a parecer irredimiblemente corrupto, y llegamos a preguntarnos si es posible algún utopismo que no sea mera proyección de nuestra propia situación. ¿Significa esto que no puede siquiera haber una formulación mínima de las exigencias utópicas capaz de conservar de algún modo una universalidad efectiva? ¿No podemos vislumbrar una especie de utopía de grado cero, una utopía en la que el contenido se redujera a su validez más innegable para todas las sociedades?

Siempre ha sido mérito de Adorno el complicar de manera útil los problemas sencillos, y al mismo tiempo simplificar tremendamente los complicados, reduciendo al máximo las antinomias y oponiendo productivamente el idealismo al materialismo en el movimiento de un pensamiento liberado así de su parálisis. No sorprende, por lo tanto, que debamos a este pensador esa propuesta utópica minimalista, una propuesta calculada para aclarar nuestras propias opciones en la actual situación:

> A quien pregunta cuál es el objetivo de una sociedad emancipada se le dan respuestas tales como la realización de las posibilidades humanas o la riqueza de la vida. Al igual que la pregunta inevitable es ilegítima, también lo es la repelente seguridad de la respuesta, que recuerda el ideal socialdemócrata de la personalidad expuesta por los barbudos naturalistas de la década de 1890, que deseaban llevar una buena vida. El sentimiento genuino sólo puede encontrarse en la respuesta más cruda: que nadie vuelva a pasar hambre. Todas las demás respuestas sustituyen, por los hábitos de un sistema organizado en torno a la producción como un fin en sí mismo, una condición que sólo debería haberse definido por las necesidades humanas[5].

---

[5] T. W. Adorno, *Minima Moralia,* Londres, 1974, pp. 155-156, traducción modificada [ed. cast.: *Minima moralia,* Madrid, Akal, 2004].

Nuestro fácil asentimiento a esta propuesta sólo puede entenderse adecuadamente si tenemos en cuenta el objetivo que pretende criticar. Ya no está muy claro qué utópicos de la Segunda Internacional tenía Adorno en mente aquí: ¡esperemos que no incluyeran la gran figura de Morris! En todo caso, parece bastante obvio que la diatriba se dirige contra las fantasías utópicas organizadas en torno al placer y el disfrute. Adorno era de hecho un filósofo (y un esteta) cuya preocupación organizativa central radicaba en el sufrimiento, en el dolor irreparable. Por lo tanto, tenía poca tolerancia con el hedonismo[6], y el párrafo sugiere que, para él, el intento de sustituir el sufrimiento por el placer debe condenarse por frívolo y por constituir un insulto a las víctimas.

También podemos estar tentados de concluir que era poco útil para la propia actividad del fantasear utópico, cuyo regodeo en los detalles sólo puede, desde el punto de vista del hambre masiva, constituir un lujo reprensible. (Reproduce así una de las paradojas con la que empezamos, a saber, la aparente incompatibilidad, en el utopista clásico, entre la indignación social o la furia profética y la delectación artesana del pasatiempo utópico.) Podemos incluso preguntarnos si esta denuncia determinada no implica repudiar la narración propiamente dicha, en especial cuando ésta promete reorganizar el impulso utópico en un campo e inaugurar la utopía en cuanto género. Desde el punto de vista de la narración, de hecho, la fascinación de Adorno por el *tour de force* formal de *Final de partida* de Beckett nos acerca todo lo posible a la no narración, al mismo tiempo que permanecemos dentro del ámbito de la estética (para Adorno una exigencia absoluta). La utopía es a buen seguro una forma mixta, pero sus supuestas partes no narrativas –las prolijas excursiones por el nuevo paisaje utópico, junto con todo tipo de bandejas skinnerianas– siguen constituyendo formas de contenido y modos de alegorización (al contrario que las cancelaciones mediante las cuales Beckett neutraliza con ingenio el contenido de toda situación y todo acontecimiento posibles, de todo acto posible). La propia estética puede considerarse, desde luego, un enclave utópico en el mundo de Adorno, pero es un espacio peculiarmente transitorio y efímero, una línea de vuelo que puede durar sólo un momento, antes de ser reabsorbida en ese aterrador mundo real de sufrimiento contra el que era una protesta efímera, y del que constituye la expresión disonante más breve.

A buen seguro, la aversión al hedonismo no excluye en Adorno la valoración de la felicidad, pero felicidad entendida precisamente como uno de esos momentos pasajeros y efímeros:

> *Rien faire comme une bête*, yaciendo en el agua y mirando pacíficamente al cielo, «sin ser nada más, sin ninguna otra especificación o realización»: esto podría, de hecho, ocu-

[6] Como pertinentemente observa Rose Subotnik en *Developing Variations*, Minneapolis, 1991, p. 50, Adorno nunca menciona a Haydn.

> par el lugar del procedimiento, el acto, la satisfacción, y por lo tanto mantener la promesa de la dialéctica para al final fluir de nuevo a su origen[7].

Pero también a este respecto la posibilidad se evoca contra la «ciega furia de actividad» de la sociedad; y como todos los filósofos inteligentes, Adorno elude una teoría que diera contenido a la felicidad, o le concediera tematización (como si, al igual que lo real de Lacan, la felicidad fuera algo «que se resiste por completo a la simbolización»). La felicidad no puede, en otras palabras, convertirse por sí misma en un fin sin ser reabsorbida por ese sistema weberiano de medios y fines de los que en principio ha sido una huida. La felicidad está, por lo tanto, en armonía con la negativa del contenido, una intransigencia que no debe ser mancillada por la nostalgia de sistemas arcaicos como la dádiva, ni por las visiones futuristas fraguadas por socialistas barbudos. Las afirmaciones de necesidad deben seguir siendo absolutas y apodícticas: la culpa resultante se reincorporará entonces a la del Holocausto e intimidará por igual a utópicos de derecha y de izquierda: «aferrándose –como le gustaba decir a Adorno– a la negación resuelta»[8].

Las posiciones de Adorno respecto al utopismo, sin embargo, van aún más lejos, porque dan a entender una actitud fundamental hacia la pesadilla de la historia humana, aquí descrita como una incesante y frenética actividad de la que el capitalismo no es sino la fase más reciente y frenética. En esto la historia natural se entrecruza con el género puramente humano y lo domina, y esta historia inmemorial de lucha interminable y agresividad mutua, desgracia inevitable y triunfo inmerecido, se considera basada en el instinto de supervivencia aparentemente biológico y darwinista[9].

El subtexto filosófico implícito de esta asombrosa sugerencia radica en la propuesta de que la «supervivencia» no es en absoluto un instinto, sino por el contrario una especie de ideología, o como mínimo un mecanismo ideológico. Todas las sociedades humanas, organizadas necesariamente en torno a la escasez y al poder, han tenido que programar a sus súbditos para establecer un esfuerzo en apariencia primordial que conserve el propio yo a toda costa, lo cual quiere decir a costa de otros. Este «yo», que entonces uno atesora con celo y protege contra la incursión, es algo parecido a una forma de propiedad, la primera forma, quizá, en torno a la cual se organizan nuestros enfrentamientos personales y sociales. Las especulaciones de

[7] T. W. Adorno, *Minima moralia,* cit., p. 156.

[8] T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik,* Frankfurt, 1958, p. 33 [ed. cast.: *Filosofía de la nueva música,* Madrid, Akal, 2003].

[9] T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment,* Palo Alto, 2002, pp. 22-23 [ed. cast.: *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos,* Madrid, Akal, 2007].

Adorno renuevan, por lo tanto, de manera inesperada sus lazos con las tradiciones utópicas más antiguas y más tenazmente arraigadas: abolir la propiedad privada. Pero ahora es la propiedad privada del yo la que debe abolirse, con el resultado también inesperado de que la muerte en sí –la más íntima de todas las experiencias, sobre la que Heidegger afirma que es «je mein eigener», que sólo yo puedo experimentar– pierde su fuerza, y ya no nos desvía de lo más precioso.

Pero, ¿no nos dejaría esta renuncia a la forma suprema de propiedad privada en un estado irreconocible ya como humano? Es una consecuencia que Adorno estaba dispuesto a contemplar, como atestigua su ideal ético y sólo parcialmente irónico: «vivir como buenos animales»[10]. La utopía, por lo tanto, el desvanecimiento del «instinto» de autopreservación, emergería como un estado en el que, como ocurre con los animales, se volviese concebible la vida en el puro presente: una vida privada de todos esos temores de supervivencia y de las ansiedades por el futuro, toda esa interminable lucha táctica y estratégica y toda esa preocupación *–Sorge!–* que compone la historia o la prehistoria humanas, y en cuya ausencia una «naturaleza humana» completamente irreconocible ocuparía el lugar de ésta. Es una idea aterradora, hasta el punto de que plantea la otredad radical suprema y fomenta visiones del futuro lejano en las que habremos perdido casi todo lo que nos hace identificables como humanos ante nosotros mismos: una visión de una población de seres sensibles que se alimentan en el eterno presente de un jardín sin agresividad ni necesidad. En dicho futuro, de hecho, nos habremos convertido en alienígenas en el sentido de la ciencia ficción, una perspectiva calculada, como ya hemos visto, para volver a despertar la mayoría de los temores clásicos hacia la utopía.

La exigencia utópica mínima de Adorno, por lo tanto, lejos de ser puramente formal y sin contenido ideológico, transmite los temas y los trasfondos más complejamente históricos. Por una parte, la irredimible culpa de la condición humana vuelve una y otra vez a la primacía del sufrimiento, gritando, con Dostoievski y Sartre, que la utopía y el arte carecen de valor en comparación con el dolor de un solo niño; mientras que por otra parte una vieja atracción por la serenidad de los animales o los simples, desde Wordsworth, Flaubert y Whitman hasta épocas modernas, reaparece asombrosamente en este pensador hiperintelectual, en general tan resistente a la nostalgia. *Ange ou bête?* Probablemente sea en el lado de la creación de la imagen de lo posthumano, e incluso lo angelical donde la otredad utópica encuentre su productividad.

Debemos concluir, por tanto, que la búsqueda de una exigencia utópica mínima, un grado mínimo de realización utópica universalmente reconocido –incluso en

---

[10] T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, Nueva York, 1973, p. 299 [ed. cast.: *Dialéctica negativa: la jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2005].

apariencia tan obvio como el «que nadie vuelva a pasar hambre»– no puede escapar del campo de fuerza de la ideología y la dependencia del contexto de clase. La posición alternativa, por consiguiente, enfrentada a la multiplicidad de intereses utópicos que hemos descubierto que son violentamente opuestos entre sí, es evidentemente la pluralista, en la que reconocemos la autenticidad del impulso utópico del que se dota cada opción, no importa lo distorsionado que pueda estar, y al mismo tiempo intentamos identificar su «momento de la verdad», aislar su energía utópica específica y apropiarnos de ella.

Pero esta clara capitulación ante el sentido común y el pluralismo liberal o humanista tal vez exija un método más complicado que los habituales, no dialécticos, solucionar, escoger y elegir. Lo que cambia todo es el modo de concebir la verdad y su «momento», y el modo en el que una visión sustantiva de éste genera inevitablemente una especie de sentimiento de progreso, todo el movimiento coronado por una naciente reflexividad, una adquisición de conciencia, del proceso utópico mismo. Dicho método de evaluación rechaza las malas caricaturas del hegelianismo y ofrece los objetivos habituales para la crítica antihistoricista. El error, sin embargo, está en imaginar que el no error, la verdad, incluso cualquier mínima verdad que se alegue que persiste en el denominado «momento de la verdad», es un fenómeno positivo. No usamos ese concepto de manera adecuada a no ser que captemos su negatividad fundamental como instrumento conceptual no designado para producir una representación plena, sino para desacreditar y desmistificar las afirmaciones de plena representación de su número opuesto. El «momento de la verdad» no es, pues, sustantivo, no es una especie de perla conceptual que podamos extraer y almacenar con miras a usarla como pieza de un sistema futuro. Por el contrario, su función no radica en sí mismo, sino en la capacidad de negar totalmente su alternativa.

Así, el momento de la verdad de la visión pastoral de Le Guin, de su defensa utópica del campo y de la aldea, no tiene nada que ver con el atractivo de estos espejismos ideológicos, excepto en la medida en la que sea ese mismo atractivo el que dé fuerza crítica a su momento de verdad y agudice su filo. Por el contrario, la función radical de la visión de Le Guin reside en que desmistifica y niega la visión igualmente ideológica que Delany ofrece de la ciudad utópica. Y, como podría haberse esperado, lo opuesto también es cierto, y es en la fantasía urbana de Delany donde encontramos los medios para descalificar el idílico medio rural de Le Guin (que por supuesto también incluye tecnología bélica que irrumpe con brutalidad). La Zona Libre reprueba todo lo complaciente y superficialmente atractivo, lo celebrativo y engañoso que hay en las ideologías de la naturaleza, mientras que la serenidad de la aldea lanza el silencio de un juicio igualmente definitivo contra una febril agitación urbana.

Puedo aclarar y especificar más las consecuencias de este método comparándolo con una propuesta crítica con la que en apariencia está relacionado. Me refiero al

interesante libro publicado por Gary Saul Morson en 1981, *The Boundaries of Genre*[11], que combina un análisis del *Diario de un escritor* de Dostoievski – un texto menipeano como ninguno, aún más si lo consideramos, igual que Morson, como una sola obra orgánicamente unificada– con una teoría de las utopías y en particular del género utópico. Su postura es la de que Dostoievski no fue en absoluto un reaccionario tan fundamentalista como siempre hemos pensado (o quizá, dado que era obviamente un reaccionario, tal vez fuese mejor sustituir este término por la palabra antiutópico). Esto se demuestra por la existencia –junto a textos tan abiertamente antiutópicos como las *Memorias del subsuelo,* el episodio dedicado al «Gran Inquisidor» en *Los hermanos Karamazov,* y *Los demonios*– de piezas más positivamente utópicas («El sueño de un hombre ridículo»), o más precisamente de la coexistencia, dentro del propio *Diario de un escritor,* de textos y artículos utópicos y antiutópicos. Pero hasta ahora esto sólo atestiguaría una ambivalencia fundamental por parte de Dostoievski, que debería resolverse, quizá, mediante la cronología o mediante un contexto político desigualmente cambiante.

El argumento de Morson es, sin embargo, mucho más interesante, dado que como sugiere el título, el autor desea invocar toda una dialéctica del género literario, no sólo para anclar el género utópico en una concepción de parodia derivada del formalismo ruso, sino también para sugerir de qué modo el sistema paródico produce variaciones genéricas fuera de sí mismo. Así, un género considerado antiutopía resultará ser una «parodia» (en el ahora complejo e idiosincrásico sentido que Morson da a la palabra) del género utópico original, fingiendo tomárselo en serio *à la* Swift o incluso Orwell, sólo para mostrar mejor lo inverosímil, por no decir indeseable, que acaba siendo. Pero ahora, en dos interpretaciones importantes y complejas pasa a demostrar que varios de los ejemplares tradicionales de estas dos categorías genéricas deben, de hecho, al inspeccionarlas más de cerca, incluirse también en la otra categoría. Así, una de las antiutopías clásicas, el *Nosotros* de Zamiatin, resulta ser también un ejemplo del propio género utópico[12], mientras que, en una última vuelta de tuerca a la dialéctica, el propio texto fundacional del género utópico propiamente dicho, la obra epónima de Tomás Moro, demuestra contener, junto a sus ingredientes utópicos, todos los componentes de la antiutopía y de la parodia o la sátira de sí misma. Éste es un argumento que resuelve una serie de problemas en la historia de la recepción del librito de Moro; es también, al menos de manera implícita, una ampliación del dialogismo de Bajtin, e incluye la disensión y la disconformidad no sólo entre los participantes oficiales en la discusión (Moro e Hitlodeo), sino dentro de la propia estructura del texto.

---

[11] Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre,* Austin, Texas, 1981.

[12] Véase el capítulo II, nota 19.

Éste, sin embargo, no es el punto final del argumento de Morson, que a continuación plantea todavía otra forma, la metaparodia o metautopía, que resulta incluir tanto la utopía como su adversario genérico, y que, por lo tanto, también sirve para explicar todo lo desconcertante, incoherente o contradictorio que hay también en *El diario de un escritor.* ¿Es ésta una solución satisfactoria, o no estamos tentados de evocar la innecesaria multiplicación de entidades imaginarias, en este caso géneros, en un análisis que admite libremente que si no reconocemos de manera consciente la existencia de la tercera forma, el texto en cuestión bien puede parecer un fracaso caótico?

Con esto no pretendo menospreciar la calidad dialéctica de todo ello, ni pasar por alto el lugar que concede a oposiciones y negaciones. Simplemente quiero introducir otro conjunto de coordenadas, a saber, el de la modernidad y la posmodernidad, y observar que tal y como Morson lo formula, su argumento sigue ofreciéndose en gran medida dentro de un marco literario moderno que evoca «los asuntos complejos implicados en la interpretación literaria»[13] y se basa en toda una retórica de la reflexividad literaria: «sus márgenes aprovechan su propia marginalidad», «los marcos […] se convierten en parte de una obra literaria que de manera consciente incluye lo que de otro modo podría no tomarse como parte de la obra propiamente dicha»[14]. *El Quijote* sigue siendo una referencia central, a medida que la metautopía se aproxima a un valor moderno, el de la conciencia de sí misma o reflexividad. Siendo así, por lo tanto, la teoría puede detectarse con rapidez y replegarse en uno de los valores y conceptos literarios supremos de esa era, a saber, la ironía. Porque es en la ironía donde podemos tomar el pastel por los dos lados y negar lo que afirmamos, al tiempo que afirmamos lo que negamos. La ironía es, de hecho, la síntesis de opuestos prescrita en el periodo moderno, y como valor moderno supremo (desde Thomas Mann a Paul de Man)[15] es distinta de todas las ironías específicas del texto y está a la vez documentada por ellas (Morson se refiere a dos de ellas: la «ironía de los orígenes» o perspectivismo[16], y el uso de la ironía de un modo puramente antiutópico)[17].

En este punto estoy por fin en posición de aclarar la tenaz negatividad que siempre ha confundido a los lectores del libro *Utópicas* de Louis Marin, y también de ex-

---

[13] G. S. Morson, *The Boundaries of Genre,* cit., p. 174.

[14] *Ibid.,* p. 167.

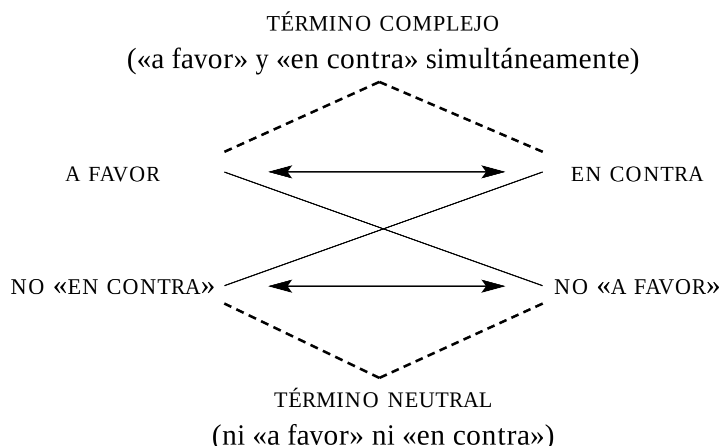
[15] La afirmación por parte de Paul de Man de la «ironía de ironías» en Schlegel (*Blindness and Insight,* Minneapolis, 1997, pp. 221-222: «Mit der Ironie ist durchaus nicht zu scherzen», etc.) es un momento definitorio. Y véase mi estudio sobre De Man en *A Singular Modernity,* pp. 106-118 [ed. cast.: *Una modernidad singular,* Barcelona, Gedisa, 2004]; véase también *Postmodernism,* cit., pp. 258-259.

[16] G. S. Morson, *The Boundaries of Genre,* cit., p. 77.

[17] *Ibid.,* p. 155.

plicarme ante los utópicos que hayan sentido que ciertas formulaciones propuestas por mí en estudios anteriores[18] eran deprimentemente contraproducentes, si no de hecho claramente derrotistas (la utopía como fracaso necesario de la imaginación). Pero la aclaración sólo puede alcanzarse al precio de una resuelta hostilidad hacia la ironía (en un espíritu muy posmoderno), y en el espíritu de un rechazo de principios al valor moderno de la reflexividad. Sólo esta especificación negativa nos permitirá plantear una postura distinta a la de Morson pero relacionada con ella. Para hacerlo tenemos todo el interés de volver a Marin y al uso que éste hace del esquema semiótico de Greimas que, como se recordará, diferencia entre la contradicción de un término dado y su contrario lógico.

En la medida en que también puede plantearse una contradicción del último, obtenemos un diagrama con cuatro posiciones básicas. Parecería de hecho irónico identificar el supuesto «término complejo» como una forma de ironía, cuando para la mayoría la «ironía» consiste en adoptar una posición no fundamental, no estar a favor ni en contra: por usar nuestra caracterización de su número opuesto, el «término neutral».



Pero el «término complejo» busca, de hecho, beneficiarse de ambos sentidos y definirse por el aprovechamiento de todo lo supuestamente positivo que hay en ambos polos de la oposición. Si esta combinación es utópica, como muchos han sugerido, entonces es precisamente un mal utopismo, basado en los espejismos de la re-

[18] Véase en la Segunda parte, el artículo IV: «Progreso frente a utopía, o ¿podemos imaginar el futuro?». Como este artículo ha sido muy citado, y a pesar de la modificación de posturas que el lector observará en el presente libro (en especial aquí y en el artículo IV), he reproducido el original sin cambios.

presentación y del contenido afirmativo; y la ironía moderna comparte dichos espejismos de un modo específicamente estético y estetizador, valorando el arte como el espacio en el que los incompatibles pueden alcanzar una especie de plenitud positiva. Así la caricatura tradicional de Hegel y la filosofía dialéctica plantean la unificación de los dos términos principales en una «síntesis» (en Greimas, el término «complejo»). Esto no es sólo, en gran medida, el tipo de solución espuria que hemos condenado ya en nuestro inventario de las oposiciones utópicas, es también el espacio del valor moderno de la ironía, que si bien no promete reconciliar la oposición fundamental en cuestión (el arte y la vida, lo privado y lo público, la ciudad y el campo, la mente y el cuerpo) sí al menos permitirnos pensar y practicar ambos al mismo tiempo. La ironía es, por lo tanto, también un modo de unificar opuestos, y con ella uno puede al mismo tiempo creer en la importancia de la política y abarcar todo lo que podríamos perder si nos dedicáramos a la práctica política. Thomas Mann es muy conocido, y por admisión propia[19], por practicar estas ironías interminables (de hecho, se deleita en ellas), que tomadas desde otra perspectiva constituyen también el propio medio de la reflexividad y la conciencia propia modernas, dado que nos permiten estar en dos lugares al mismo tiempo: dentro del acto o compromiso y fuera de él, de un modo más incorpóreo en un espacio muy distinto de la conciencia reflexiva de dicho acto y de nosotros mismos.

En todo caso, creo que éste es también el emplazamiento trazado por la idea de la metautopía y del metagénero planteada por Morson, la cual nos permite *par excellence* ser utópicos y antiutópicos al mismo tiempo, y sostenernos por un último momento en ese espacio suspendido en el que somos ambos y ninguno, en el que aún no se ha lanzado el dado (y nunca se lanzará). La ironía es, como he sostenido en otra parte, la expresión más pura de la modernidad tardía y de la ideología de lo moderno desarrollada durante la Guerra Fría (cuyos vestigios y puntos muertos soporta como un estigma).

Para explicarlo de otro modo, más metodológico, podemos decir que la ironía sigue creyendo en el contenido, y que esta cuadratura del círculo no consigue librarse del punto muerto en el que el intento de evaluar el contenido de las diversas formas utópicas nos ha dejado. El problema al que ahora nos enfrentamos es cómo volver al formalismo (el formalismo absoluto) de nuestros capítulos anteriores, y cómo inventar dicho formalismo recorriendo ese contenido contradictorio y emergiendo al otro lado, y no mediante síntesis espurias o mediante la superposición irónica de nuestros opuestos. Es precisamente esta posibilidad la que el cuadrado semiótico parece prometer.

---

[19] Véase Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen,* Berlin, 1960 [ed. cast.: *Consideraciones de un apolítico,* Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1978].

Ahora nuestro esquema nos permite, siguiendo la guía de Marin, identificar otra posición posible, a saber, esa «síntesis» de las dos negaciones que Greimas denominó el término «neutral». No ambos al mismo tiempo, sino ni uno ni otro, sin tercera posibilidad a la vista. Esta posición neutral no intenta mantener dos características sustantivas, dos positividades, juntas en la mente al mismo tiempo, sino que por el contrario intenta retener dos positividades negativas o privativas, junto con su negación mutua. No es un ejercicio menos exigente, y su relación con el escepticismo posmoderno debe explorarse y yuxtaponerse a ese esteticismo igualmente moderno que emerge de la ironía y la reflexividad; pero al menos aclarará el enfoque de las oposiciones utópicas aquí propuesto. No deben ni combinarse en una síntesis humanista orgánica, ni ser eliminadas y abandonadas por completo, sino conservadas y agudizadas, haciéndolas más virulentas, convirtiendo su incompatibilidad y su inconmensurabilidad en escándalo para la mente, pero un escándalo que permanece vital y vivo, y que no puede apartarse del pensamiento, ya sea resolviéndolas o eliminándolas: el obstáculo bíblico que da a la utopía su sabor y su amarga frescura, cuando el pensamiento de las utopías sigue siendo posible.

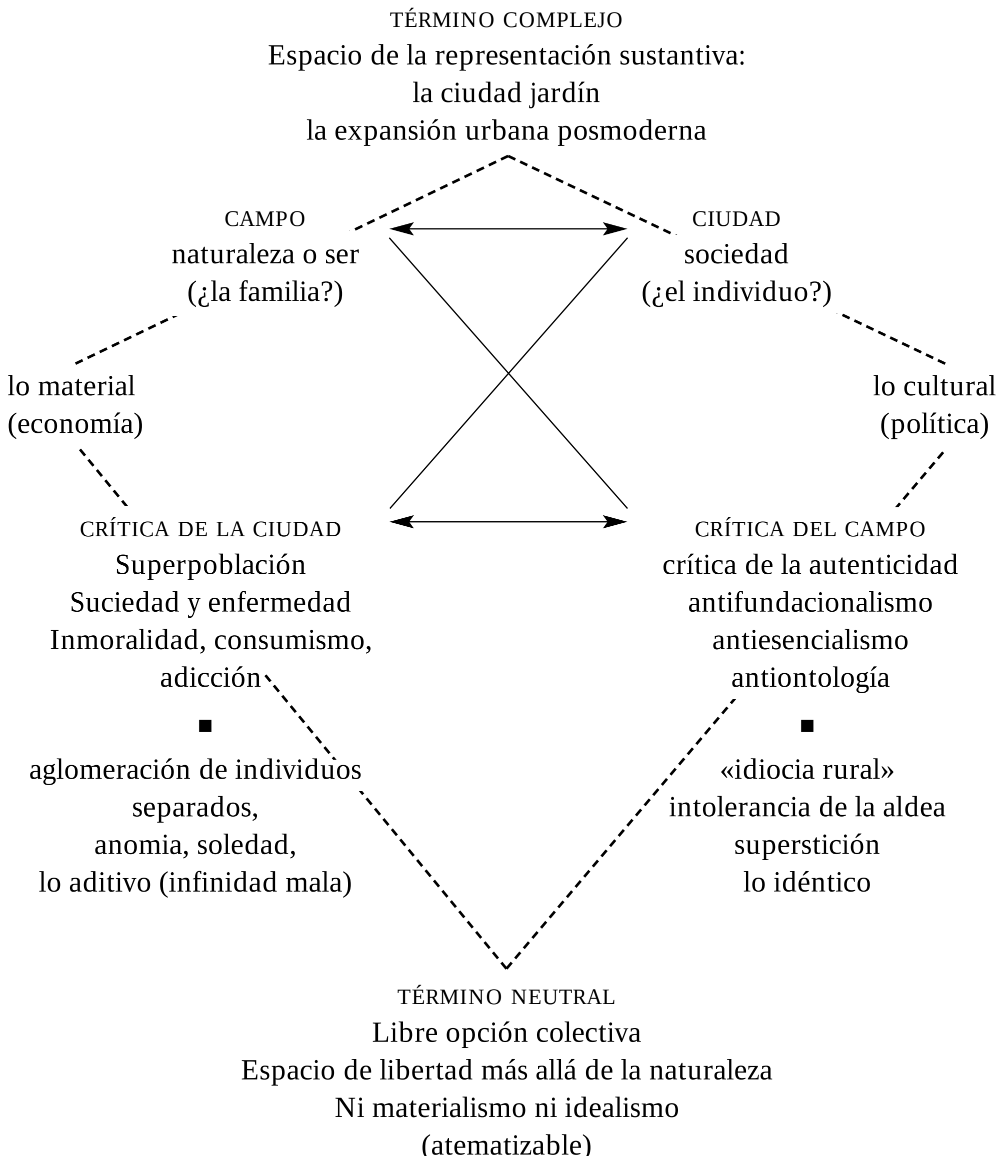
Otro modo de llegar a todo esto se refiere a lo que a Paul de Man le gustaba llamar la «tematización»; ésta es, por así decirlo, pariente conceptual de la reificación y un modo de designar lingüísticamente las tentaciones de la positividad en un mundo dialéctico en el que (usando la famosa fórmula de Saussure) «no hay términos positivos, sino sólo diferencias»[20]. Tematización, en otras palabras, significa asignar una metaforización o expresión simbólica estable a un sistema en movimiento; sugiere un dogmatismo del significante para el que los significados son fijos y estables, y se les asigna un contenido definitivo. En este punto, la perspectiva lingüística o deconstructiva se une de nuevo a la ideológica ya esbozada. Cualquier término en que se tematice la utopía reflejará, en otras palabras, la ideología de clase de su inventor (y de su público).

El diagrama opuesto sugiere, por lo tanto, el espíritu en el que podría trazarse de manera más productiva, por ejemplo, la contradicción entre la utopía de la ciudad y la utopía del campo.

Éste sigue pareciéndonos, de hecho, un lugar poco prometedor, en el que no puede aceptarse ninguna visión sustantiva o positiva de la utopía; en el que deben ponerse en duda todas las especificaciones concretas de la utopía, en un proceso que recuerda a lo que la dialéctica negativa de Adorno prometía hacer por la filosofía y sus proposiciones (y lo que la deconstrucción derrideana hace también de un modo tan minucioso que, al contrario que Adorno, incluso rechaza cualquier concepto po-

[20] Véase mi libro *The Prison-House of Language,* cit., p. 15.

sitivo o sustantivo de su propio método negativo, y de hecho del método en sí)[21]. En el último capítulo veremos si bajo dichas circunstancias y restricciones se puede alcanzar aún algo utópico. Pero antes debemos afrontar un tipo de negación muy distinto, cuyo objetivo es cancelar por completo y como tal la forma utópica.



[21] Me refiero a la deconstrucción «clásica», no a la «positiva» actual.

XII El viaje hacia el miedo

I

Los lectores tienen derecho a preguntarse qué encontrarán para leer en la utopía, pensando sin decirlo que una sociedad sin conflicto es improbable que produzca relatos interesantes. A algunos de los propios utópicos les preocupa esto; el narrador de Bellamy lee la «obra maestra» del mayor escritor del futuro y observa lo siguiente:

> Que ningún admirador de las grandes novelas del siglo XX se moleste conmigo por decir que en la primera lectura lo que más me impresionó no fue tanto lo que había en el libro como lo que éste dejaba a un lado. Los escritores de relatos de mi época habrían considerado hacer ladrillos sin paja una tarea fácil en comparación con la de confeccionar una novela excluyendo todos los efectos derivados de los contrastes de riqueza y pobreza, educación e ignorancia, tosquedad y refinamiento, alto y bajo, todos ellos motivos derivados del orgullo social y la ambición, del deseo de ser más rico o del temor a ser más pobre, junto con todo tipo de ansiedades sórdidas del propio yo o de otros; una novela en la que debía haber de hecho amor en abundancia, pero amor no preocupado por los obstáculos artificiales creados por diferencias de estado o de posesiones, que no reconoce más ley que la del corazón[1].

Pero evidentemente la novela imaginaria consigue transmitir «una especie de impresión general del aspecto social del siglo XX», algo aparentemente menos arduo de transmitir en ausencia de los males arriba citados, de los que sólo la batalla de los sexos parece haber sobrevivido (como atestigua su título, *Pentesilea*). Skinner toma

[1] E. Bellamy, *Looking Backward*, cit., pp. 133-134.

otra dirección: «nunca produciremos un mundo tan satisfactorio –dice su demiurgo– como para no dar cabida al arte»[2], un comentario que parece resaltar la asociación convencional de la infelicidad con la creación artística.

Pero su argumento es más sociológico, resaltando el apoyo económico y el ocio que Walden ofrece:

> ¿Por qué no iba nuestra civilización [la estadounidense de posguerra] a producir arte con tanta abundancia como produce ciencia o tecnología? Obviamente porque faltan las condiciones adecuadas. Ahí es donde entra Walden dos […] Lo que se necesita es cultura. Se necesita una verdadera oportunidad para los artistas jóvenes […] Una gran cultura productiva debe estimular a grandes cantidades de jóvenes e inexpertos […] No esperemos una edad de oro […][3].

Y nos muestra una colección de cuadros prometedores, sobre los que no está claro si son metafóricos o vanguardistas (o en otras palabras, si esta utopía particular ha empezado ya a afrontar la crisis de la representación). Pero es obvio que las artes visuales, y la arquitectura y la música, quizá sin omitir siquiera una poesía lírica dedicada en esencia a los temas «humanos eternos», ofrecerán menos opciones problemáticas que la novela (o incluso que la narración cinematográfica, que pocos utópicos contemporáneos han abordado).

De hecho, en muchas de estas utopías parecemos acercarnos a esa conocida situación profetizada por Hegel como «el fin del Arte», en la cual hacía referencia a la sustitución del arte, entendido como aproximación a lo Absoluto, por la filosofía. En apariencia no previó, sin embargo, el fin de toda la producción artística, sino sólo de aquellas obras que hoy en día asociaríamos con la vanguardia moderna, a saber, aquellas con aspiraciones filosóficas[4]. La producción artística esencialmente decorativa persistiría en la utopía filosófica de Hegel –menciona explícitamente la pintura de género holandesa– y eso parece aplicable también a la utopía de Skinner, donde el gusto personal y la ideología estética del propio escritor utópico retornan con más fuerza y determinan los detalles secundarios como hiciera la preferencia de Tomás Moro por la arquitectura románica.

Sólo en Morris encontramos una vigorosa revisión de estas actitudes, porque en la gruesa restauración gótica de Ruskin –con lo que denominamos arte moderno todavía a varias décadas en el futuro– el rechazo del arte de sus propios contemporáneos cambia por completo la imagen:

---

[2] B. F. Skinner, *Walden Two*, cit., p. 126.

[3] *Ibid.*, p. 89.

[4] Véase mi artículo «“End of Art”, or “End of History”?», incluido en *The Cultural Turn*, Londres 1998; y también el análisis sobre Marcuse aquí incluido. Agradezco a Peter Bürger sus comentarios.

> Es cierto que en el siglo XIX, cuando había tan poco arte y tanto se hablaba sobre él, imperaba la teoría de que el arte y la literatura imaginativa debían tratar de la vida contemporánea, pero nunca lo hacían porque, si bien había cierto simulacro de ella, el autor siempre procuraba [...] disfrazarla, exagerarla, o idealizarla, y de un modo u otro hacerla extraña [*¡sic!*]; de modo que, a pesar de toda la verosimilitud que ofrecía, bien podría haberse tratado de los tiempos de los faraones[5].

El reproche es doble, y sugiere que la ideología de clase interviene para impedir cualquier representación precisa de las miserias de la sociedad contemporánea, mientras que al mismo tiempo da a entender que, para empezar, había algo mal concebido en una estética que deseaba proporcionar una imitación de la vida contemporánea. Este ataque va dirigido a la novela como forma (aparte de los textos utópicos, la obra literaria de Morris estaba compuesta por romances poéticos), y de hecho cambia el centro de gravedad estético de la literatura a la arquitectura (y el diseño), muy en el espíritu de su maestro Ruskin. Pero en el caso de Morris sería paradójico evocar el «fin del arte», dado que su programa utópico (y de política práctica) fundamental radica en transformar el trabajo alienado en la búsqueda de la belleza en sí misma:

> La pérdida del estímulo competitivo para esforzarse no había, de hecho, interferido para nada con la necesaria producción de la comunidad, ¿pero cómo, si habría vuelto a los hombres torpes, al darles demasiado tiempo para el pensamiento o la meditación ociosa? [...] El remedio fue [...] la producción de lo que antes se llamaba arte, pero que ahora entre nosotros no tiene nombre, porque se ha convertido en parte necesaria del trabajo de todo hombre que produce[6].

Y así puede decirse que el arte sólo desaparece de esta utopía en el sentido de que, como en el caso de Marcuse y de los utópicos de la década de 1960, se realiza y se generaliza en toda la sociedad a modo de mismísima estetización de la vida cotidiana (convirtiéndose muy específicamente en Morris en el fin para el trabajo no alienado propiamente dicho).

En este párrafo, sin embargo, sentimos la agitación de un temor ya implícito en la concepción del arte en los demás textos utópicos que hemos tocado, un temor que acabará convertido en un viento con fuerza de temporal entre los antiutópicos: es sencillamente el miedo al aburrimiento. Las vacilaciones de Bellamy acerca de la novela del futuro –que sólo parece tener espacio para las congojas del amor (re-

---

[5] W. Morris, *News from Nowhere,* cit., p. 131.

[6] *Ibid.,* pp. 159-160.

cuérdese que la pasión amorosa trágica es también el *fait divers* inserto en el centro de *Noticias de ninguna parte*)– sugieren, como las enérgicas manifestaciones tranquilizadoras de Skinner, que el orden social incapaz de producir relatos interesantes y emocionantes no tiene por qué ser en sí tedioso o carente de interés. (En cuanto a la contribución de Callenbach a todo esto –que bien podría caracterizarse como una especie de estética de la invención y la capacidad emprendedora propia de Silicon Valley– Morris le arroja un jarro de agua fría por adelantado al observar con sequedad, de su propia «época de tranquilidad», que «ésta no es una era de invenciones»)[7].

El arte se convierte así en un síntoma crucial, si no de la calidad de la vida cotidiana en la utopía, sí al menos de lo que las personas temen que pudiera resultar ser; y la representación artística del acontecimiento –desde la mera perspectiva de que suceda algo interesante hasta la disponibilidad de lucha y conflicto, y más allá de ellos, de la propia historia– se convierte en el laboratorio experimental en el que se sondea la utopía, para explorar qué satisfacciones puede aportar a los sujetos modernos. La obra de arte dentro de la obra de arte, el *mise en abyme* de Gide (el agujero vacío de la obra de arte dentro de la novela artística de Bloch) se convierte así en un cristal en miniatura en el que las ausencias más destacadas de la utopía se reproducen con claridad pormenorizada; y lo que pudo ocultarlas en un plano externo de argumento político y social, de producción económica, queda ahora suspendido por lo puramente estético. De hecho, en un mundo en el que la producción se ha vuelto puramente estética, en el que lo político se ha desvanecido, y la historia ha llegado a un final muy distinto del predicho, con sentimientos encontrados, por Alexandre Kojève, en dicho mundo el final del propio arte puede salvar al observador de una revelación desengañada de todo lo que podríamos perder.

Aquí se echan en falta muchos rasgos de la vida cotidiana, de modo que la vuelta a la aldea, a pesar de su gran sociabilidad, al omitir todos esos rasgos estimulantes de la modernidad que el movimiento moderno nos ha enseñado a apreciar e interpretar con delectación, revela su profundo e inextricable parentesco con el capitalismo (que a estas alturas, como en Bellamy, se ha desvanecido cual sueño). Lo que queda se entrega entonces a una extraña especie de indeterminación dialéctica: ¿debe este nuevo mundo materialista del cuerpo y la época de tranquilidad, por ejemplo, entenderse como un lugar carente de relaciones sexuales, como en el *Zardoz* [1974] de Boorman o en *Vuelta a Matusalén* [1921] de Shaw? ¿O tal vez, al contrario, como en la visión aterradora de Aldiss en la trilogía de *Heliconia* [1982-1985], se trata de un lugar de exceso absoluto, una orgía perpetua multipli-

[7] *Ibid.*, p. 192.

cada por los omnipresentes medios y que simboliza todo lo posthumano, lo atribuible a un ámbito que supera la necesidad? El final del arte no designa aquí tanto su desesperada falta de contenido adecuado como la superfluidad de la obra o el objeto de arte en un mundo que se ha vuelto completamente estetizado. ¿Y no completa dicha utopía ese proceso de reducción al presente y abolición del pasado y del futuro que se ha diagnosticado y se ha visto en funcionamiento en nuestra posmodernidad actual?[8]. Pero la utopía del exceso, tan plenamente como la utopía de la privación, está calculada para despertar las ansiedades hasta de los lectores utópicos más posmodernos, y para delatar los más profundos temores despertados y estimulados por esta forma.

La lucha y el conflicto, por su parte, han acabado tan estrechamente identificados con la competencia y las ansiedades de supervivencia bajo el capitalismo (en todas las fases) que su ausencia provoca una quietud demasiado repentina y abrupta como para permitirnos analizar la pérdida. Los juegos de guerra de Callenbach son también, sin duda, un modo de proporcionar a las personalidades ambiciosas y activas un sustituto periódico para nuestra carencia de conflictos estimulantes (el trabajo ya se ha hecho placentero mediante la estetización de la propia producción). Un mundo de relaciones puramente interpersonales, sin las supuestas responsabilidades de mantener la posición y de «ganarse la vida», bien puede parecerles retrógrado a los adultos capitalistas de hoy. Ya hemos visto el análisis de Kim Stanley Robinson sobre el enclave utópico del colectivo científico; he aquí una útil evocación de los rasgos utópicos del primer «socialismo real»:

> Pero, al menos para los intelectuales, la vida en la URSS de fin de siglo tenía sus compensaciones. Nadie tenía mucho dinero, pero nadie tenía tampoco mucho trabajo. El resultado era toda una sociedad que actuaba como si nunca hubiera salido de la universidad: amistades intensas, emotivas y que ocupan mucho tiempo; interminables horas bebiendo té o vodka y conversando sobre el significado de la vida; la ávida búsqueda de esotéricos intereses espirituales o creativos. Una de las razones de que a veces los rusos de clase media parezcan perversamente nostálgicos de la Unión Soviética es que el hundimiento del comunismo los obligó a crecer de manera horrible y abrupta[9].

El infantilismo es también un rasgo utópico, tan atractivo como alarmante, y esa ambivalencia puede percibirse en las visiones de la interpersonalidad, que varían desde la superpoblación a la diseminación, despertando los habituales temores al

---

[8] Véase mi artículo «The End of Temporality», en *Critical Inquiry* vol. XXIX, 4(2003).

[9] Chrystia Freeman, *Sale of the Century,* Nueva York, 2000, p. 114.

no Occidente o a la «cultura de la congestión» de Koolhaas, asi como las visiones cuidadosamente maquilladas de las elites proustianas y una sociabilidad en un estado prácticamente puro, incontaminada por preocupaciones materiales o penurias físicas (los idilios de la nostalgia colonial no están relacionados con éstas, lo cual nos recuerda que la utopía original era, de hecho, una colonia de asentamiento). Éstos son todos los estados en los que la naturaleza (y el Dios de la naturaleza) ha trascendido, dejándonos a nosotros solos con nosotros mismos y nuestras preocupaciones puramente existenciales: estados en los que las meditaciones ansiosas sobre el acontecimiento y su naturaleza y posibilidad vuelven con fuerza redoblada.

En ningún aspecto se percibe esto con tanta claridad como en la relación utópica con la propia historia; y si muchos de nosotros captamos la utopía como realización política de la historia, tendemos a pasar por alto el «fin de la historia» interno a los textos utópicos y no carente de relación con la crisis de la producción estética de dichos textos dentro de la utopía. A quienes, por ejemplo, malinterpretan el programa gótico de Ruskin como un retorno histórico de algún tipo, les sorprenderá la antipatía directa de Morris hacia la historia:

> En cuanto a vuestros libros [explica Clara al visitante], estaban bastante bien para una época en la que los inteligentes poco más tenían para recrearse, y en la que por necesidad debían complementar las sórdidas miserias de sus propias vidas con imaginaciones sobre la vida de otras personas. Pero yo afirmo categóricamente que, a pesar de toda su inteligencia y vigor, y su capacidad para contar relatos, hay algo repulsivo en ellos. Algunos, de hecho, muestran aquí y allá cierto sentimiento por aquellos a los que los libros de historia llaman «pobres», y de la miseria de cuyas vidas tenemos una vaga idea, pero acaban abandonándolo, y hacia el final del relato debemos enfrentarnos a ver a los protagonistas viviendo felices en una isla de dicha en medio de las desgracias de los demás […][10].

Y hablando de la propia historia como campo de estudio, la guía utópica observa con franqueza: «a algunos no les importa; de hecho, no creo que a muchos les interese. He oído a mi bisabuelo decir que es principalmente en los periodos de tumulto, conflicto y confusión cuando a las personas les interesa mucho la historia»[11]. El Frazier de Skinner es incluso más contundente: «No enseñamos historia […] No mantenemos a nuestros jóvenes en la ignorancia de la historia, en mayor medida que los mantenemos en la ignorancia de la mitología o de cualquier otro tema. Pueden leer toda la historia que gusten. Pero no la consideramos esencial para su edu-

[10] W. Morris, *News from Nowhere,* cit., pp. 175-176.
[11] *Ibid.,* p. 67.

cación»[12]. Bellamy se muestra más discreto respecto al tema de la enseñanza, pero después de todo es su propio viajero en el tiempo el que constituye la gran lección de historia; los utópicos ya viven una beatífica ignorancia de este pasado, como su predicador nos dice: «ya casi hemos olvidado, excepto cuando nos viene especialmente a la mente por una ocasión como la presente, que los hombres no siempre han sido como ahora. A nuestra imaginación le cuesta concebir las organizaciones sociales de nuestros ancestros inmediatos»[13]. A esta imagen del «fin de la historia» como requisito pedagógico, sólo queda añadir el sentimiento de los utópicos de Morris sobre el futuro: «mientras tanto, amigo mío, debe usted saber que estamos demasiado satisfechos, colectiva e individualmente, como para preocuparnos de lo que va a ocurrir después»[14]; y nuestra impresión de la utopía como enclave situado fuera del tiempo histórico se completa. Hasta la caja de clásicos griegos de Hitlodeo sólo sirve para confirmar a los utópicos originales en su adhesión al aquí y al ahora. Todo lo cual está muy en consonancia con el «intento [de John Boone] de inspirar a los pobladores del planeta un modo de descubrir cómo olvidar la historia»[15] (como veremos, una relación muy distinta con el pasado, y con nuestro propio presente, la afirman los utópicos Mattapoisett de Marge Piercy, pero después de todo viajan en la otra dirección del tiempo).

Mientras tanto, si la historia hace referencia a la sucesión de generaciones, todavía no hemos hallado la intersección de lo utópico con lo generacional (véase más adelante), pero está bastante claro que la narración tampoco puede abordar las generaciones, o el tiempo generacional; como sucede con cualquier acontecimiento queda de hecho registrado, como comienzo mítico del tiempo utópico, el momento de la fundación o de la inauguración, el momento de la transición revolucionaria. Todo el tiempo diacrónico está comprimido en este único instante apocalíptico, que la narración relata como un recuerdo de los ancianos. Las novelas, de hecho, han inventado diversas estrategias para sugerir la *durée* o el paso del tiempo (en sus sistemas de tiempos verbales pero también mediante la longitud de sus libros), pero, excepto en la ocasional mirada hacia atrás, los personajes novelísticos no pueden servir con particular eficacia de aparatos registradores de los lentos cambios del tiempo histórico. Los marcianos de Kim Stanley Robinson son especialmente instructivos a este respecto, porque el autor se ve obligado a inventar para ellos un tratamiento de longevidad que los equipe con una experiencia de la historia no disponible dentro de nuestros propios tiempos biológicos (y, como ya se ha mencionado,

---

[12] B. F. Skinner, *Walden Two*, cit., pp. 237-238.
[13] E. Bellamy, *Looking Backward*, cit. P. 205.
[14] W. Morris, *News from Nowhere*, cit., p. 132.
[15] K. S. Robinson, *Red Mars*, cit., pp. 255-256.

recurre a la reencarnación para presentar esa historia alternativa del mundo, todavía más larga, que es el relato de *Tiempos de arroz y sal*).

Todo ello sugiere una relación íntima, dentro del marco utópico, entre el anonimato de las generaciones y la despersonalización o la propia muerte; y además, entre esa ansiedad fundamental y la aparente ausencia de acontecimientos o acciones en la utopía, los cuales sólo pueden ser registrados históricamente (como en Robinson) por personajes que de un modo u otro trascienden a la longevidad normal. Pero puede decirse que la ausencia de estos grandes acontecimientos históricos es poco más que un reflejo de la ausencia de acontecimientos menores en la vida cotidiana, junto con la ausencia de acción que parece caracterizar a las utopías más tradicionales, reducidas a poco más que relatos de amor superficiales en el transcurso de la gira utópica. Pero dichas ausencias, que pueden justificarse por la especificidad de la forma utópica, siempre nos pondrán en la senda de ese reproche al aburrimiento que es, en realidad, uno de los temores más profundos que motivan el antiutopismo político, a saber, el «fin de la prehistoria» marxiano conducirá a un mundo en el que exista poco más que «nacimiento, cópula y muerte».

Parecería darse entonces una contradicción fundamental entre la placidez atemporal de las utopías alcanzadas y esa enormidad de las enfermedades y los males sociales que da a la solución utópica su urgencia y su pasión. Al menos dos tipos de acontecimientos históricos parecen haber quedado excluidos por adelantado del marco utópico: las convulsiones de las diversas distopías que aguardan a nuestro propio mundo, y la transformación o revolución sistémica que da paso a la utopía. Es como si el fin utópico de la historia hubiera cancelado la categoría de acontecimientos a los que estas experiencias colectivas pertenecen, dejando sólo esa vida cotidiana a la que Barthes afirmaba que en principio pertenecía la forma utópica[16].

Quizá fuese de hecho la relativa ausencia de esos asuntos de vida o muerte en los Estados Unidos de la posguerra lo que dio a *Walden dos* su franqueza y su atención a temas y objeciones que ya no son tópicos ni triviales. Y así, el asunto crucial lo plantea con agudeza uno de los críticos de Frazier más astutos:

> De lo que vosotros carecéis, en comparación con el mundo en general, es de la oportunidad de hacer planes a largo plazo. El científico los tiene. Un experimento que responde a una pregunta aislada es de poco interés. Hasta el artista los tiene. Si es buen artista o buen compositor, no le preocupa el único cuadro que tiene en el bastidor o la composición que tiene en el piano. Quiere sentir que todos sus cuadros o todas sus composiciones dicen algo, que forman parte de un movimiento más amplio. El mero disfru-

[16] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 23.

> te que supone participar en una carrera de atletismo o pintar un cuadro, o tejer una alfombra, no basta. Vuestro buen hombre debe estar trabajando en una teoría o en un nuevo estilo o en cómo mejorar una técnica[17].

Es una objeción extraordinaria que no sólo suscita preguntas sino que revela contradicciones y paradojas. En su utopía, Callenbach se esfuerza por insistir en la presencia permanente y en la fuerza modeladora de la invención, algo a lo que la bandeja para el almuerzo de Skinner sugiere que también se apelará en los diversos Walden tres, cuatro y cinco. Pero en ese punto puede percibirse que dichas invenciones utópicas se deslizan hacia el lado de la vida cotidiana y dejan de llevar toda la fuerza y el peso del acto existencial, la decisión trascendental, la ansiedad de la elección heroica y de la genuina praxis histórica.

Es el propio sentido del *novum* el que se ha modificado aquí, aunque el análisis en sí sugiere que las utopías en cuestión siguen emergiendo de un campo de fuerza del movimiento moderno en el que precisamente el tema de lo nuevo es fundamental, y su aparente pérdida en la utopía un asunto de lamento y necesidad. ¿Era así en las utopías clásicas? Después de todo, el texto de Moro teorizaba de manera fundamental sobre la gran transición de lo feudal al capitalismo moderno; y el propio espíritu de Rabelais, por ejemplo –los primeros libros son más o menos contemporáneos a la propia muerte de Moro–, es de euforia por la nueva era –«Les grands âges sont révolus»– aunque este grito se formula en función del redescubrimiento del pasado, y no (como en la versión brechtiana, las procesiones de *Galileo*) del futuro.

Pero decirlo de este modo es también recordar la expansión de las grandes utopías soviéticas hacia el espacio exterior (la *Andrómeda* [1958] de Efremov), y su desplazamiento de los impulsos imperialistas del capitalismo hacia el progreso científico, por una parte, y la exploración de las galaxias, por otra; lo cual puede en este contexto verse también como una proyección hacia el cosmos de la apuesta de la estética estalinista del realismo socialista, a saber, la esperanza de que un relato de producción colectiva no sólo fuese posible, sino también interesante y estéticamente satisfactorio. Por otra parte, también necesitamos registrar la propia respuesta de Skinner a la objeción, que está relacionada con el acontecimiento histórico trascendental de la expansión imperialista de la propia utopía, la expansión sistemática de los experimentos de Walden por todo el país, y de hecho supuestamente por todo el planeta.

Pero estas ambiciosas posibilidades hacen poco más que volver a situarnos en el periodo anterior a la utopía, en el que la fundación de la utopía constituye el acontecimiento supremo, si no el último. De hecho, este único acontecimiento axial, que

[17] B. F. Skinner, *Walden Two*, cit., pp. 166-167.

a partir de entonces parece abolir los acontecimientos en la placidez de la vida cotidiana utópica, es también la fuente de una ambivalencia muy distinta y de un miedo antiutópico muy diferente: el del propio fundador de la utopía, ese ser enigmático del que Rousseau dijo que debía ser al mismo tiempo más y menos que humano. De hecho, volvemos aquí a esa cuestión del arte en la utopía con la que empezamos este capítulo, en la medida en que el propio fundador de la utopía se convierte en el artista supremo que convierte todo el resto del arte en algo superfluo, y cuya obra maestra es precisamente el sistema utópico en sí. Ha sido, de hecho, un notable acto de interpretación de Boris Groys el identificar el estalinismo con la modernidad artística y comprender que el propio Stalin era la personificación suprema del artista moderno propiamente dicho, el profeta, cuya relación con lo absoluto es perentoria y dictatorial: el maestro, el *sujet supposé savoir,* el gran otro en persona (recuérdese que la ambición de suprematismo de Malévich era nada menos la de tomar el Partido y suplantarlo)[18]. El temor antiutópico al poder estatal y a la dictadura es un miedo muy básico, al que volveremos enseguida. En este punto, sin embargo, quizá baste con detectar una cierta ignorancia popular dentro del temor a la utopía, el odio al arte moderno y sus artistas visionarios, y más allá de ellos, el odio a los intelectuales en general, con quienes (no equivocadamente, al menos en los primeros años) se identifica al partido. Para un populismo con conciencia de clase y antiintelectual, está claro que la utopía como obra de arte es una invención de los intelectuales para usar a las masas como materia prima, enmascarando con sus nobles ideales políticos y sociales el desprecio a las personas comunes y a su vida cotidiana, que el propio proyecto utópico debe transfigurar.

Por otra parte, el reproche al aburrimiento tan a menudo dirigido contra las utopías envuelve tanto la forma como el contenido: la primera sobre la base de que, por definición, en estos libros sólo puede ofrecerse una visita guiada; el segundo debido precisamente a nuestra propia reticencia existencial a asumir imaginativamente dicha vida. En esta reacción y en su incuestionable fuerza convergen tres tendencias. La primera es la antigua convicción estética de que la felicidad no es el contenido adecuado para ninguna obra de arte interesante: la línea de investigación obvia que debe seguirse a este respecto es, en primer lugar, el intento de definir la felicidad (o desmontar su estereotipo). Lo dejaremos aquí[19].

La segunda línea de investigación está relacionada precisamente con ese mundo reducido a la vida cotidiana propiamente dicha, el mundo de la aldea en el que sólo existe lo cotidiano, sin grandes proyectos ni una relación muy sustancial con el fu-

---

[18] Boris Groys, véase la nota 1 de la Introducción.

[19] Pero véase el análisis sobre Adorno en el capítulo anterior.

turo y con la acción, un mundo en el que muy bien podemos imaginar cómo se irritan y languidecen los temperamentos más vigorosos y ambiciosos. No es probable, de hecho, que quienes disfrutan con el riesgo, emprendedores y empresarios, encuentren las mismas satisfacciones en estos mundos más libres de riesgos que las que podrían encontrar el inventor o el reformador social; y sin embargo *Ecotopia* ya sentó el ejemplo de un impulso utópico capaz de alentar el comercio emprendedor, de modo que no necesitamos sorprendernos al descubrir, en su desarrollo pleno en el *ciberpunk* de las décadas de 1980 y 1990, algo parecido a la expresión utópica del capital tardío o financiero. Y así parecería que la forma utópica dista mucho de estar absolutamente restringida por sus propios límites, siendo capaz de mutar y de reincorporar de manera en apariencia ilimitada y reflexiva las posiciones y los impulsos antiutópicos que ante ella niegan la forma propiamente dicha.

II

Pero queda un tercer enfoque del aburrimiento utópico, relacionado con la construcción de su subjetividad. Creo que el concepto de aburrimiento es en principio teológico, y que no sólo conserva su carácter desde san Agustín hasta Pascal, sino incluso hasta el existencialismo actual. La procedencia religiosa puede detectarse por su definición privativa y el modo en el que la desgracia temporal de los seres humanos se atribuye a su categoría de naturaleza secundaria y creada, frente a la plenitud del creador, y también por su pecaminosidad y corrupción frente a lo angélico o incluso frente a lo divino mismo. Atribuir el aburrimiento a la utopía es por lo tanto paradójico, porque este nuevo estado omite todas las nociones de pecado, mientras que supuestamente su materialismo excluye también conceptos de creación (aunque como hemos visto conserva todavía cierta noción temporal de un suceso fundacional). Desde cualquier perspectiva religiosa, por lo tanto, la idea misma de la utopía es sacrílega (no importa cuántos sacerdotes y religiosos seglares estén incluidos); expresa presumiblemente una arrogancia cuya forma histórica y política es sin duda la creencia en la perfectibilidad, implícita en los movimientos revolucionarios de la Ilustración. Pero la mayoría de las utopías controlan sus elementos antisociales mediante esa despersonalización radical que hemos visto en el capítulo VII, y que parecería devolvernos a valores de desprendimiento y renuncia física más devotos, o incluso budistas: una idea del abandono de la propiedad privada del yo que se percibe como algo positivo y no como ascetismo y represión.

Tal vez sea precisamente esta despersonalización la que explique la veta afectiva del antiutopismo ahora en consideración. El dilema de Falk (véase el capítulo VII) es, de hecho, la expresión más aguda del temor existencial a la utopía, en la medida en

que suscita una posibilidad de pérdida tan completa del yo que la conciencia superviviente no puede sino parecer distinta a nosotros, recién nacida en el peor sentido, en el cual hemos perdido hasta la infelicidad íntima, ese aburrimiento y esa desgracia existencial *(«je mein eigenes»*, como podría decir Heidegger), que en principio constituía nuestra identidad. A este respecto, ciertamente, la utopía ocuparía el lugar de la diferencia radical, y nosotros el de los extraños más inimaginables; y así la vida no alienada podría demostrar ser la más alienante de todas.

Pero necesitamos avanzar un poco más en estas paradojas existenciales, y vale la pena considerar por un momento esas posiciones antiutópicas surgidas del psicoanálisis y que, envolviendo al propio marxismo como su objetivo, se basaban en una homología entre el sujeto individual y la totalidad social. Así, el principio fundamental del psicoanálisis lacaniano –que el sujeto «centrado» es un espejismo, que la subjetividad siempre está separada y dividida, nunca es unificable– lo repite en el plano de lo social el énfasis de Laclau-Mouffe en el «antagonismo», que persiste en todas las formaciones sociales y convierte en ilusoria cualquier idea de unificación o armonía social, junto con los programas revolucionarios que sostienen esas imágenes tentadoras de la «totalidad» social y sus posibles transformaciones. El sujeto caído de Lacan llega a nosotros (a través de Sartre) desde las antiguas tradiciones arriba mencionadas; la incomodidad con los programas políticos totalizadores es claramente una reacción más moderna contra el comunismo propiamente dicho, si no, de hecho, contra el jacobinismo. La glosa de Žižek a estas dos posiciones (que no tienen por qué ser homólogas entre sí, en mi opinión) predica la crítica como un ataque a toda la gama de fundamentalismos, empezando por la denuncia marxiana del capital, que ofrecen resolver todos los problemas sociales abordando un solo tema reificado (que no tiene por qué ser una u otra versión del marxismo):

> Tenemos, por ejemplo, el fundamentalismo feminista (ninguna liberación planetaria sin la emancipación de las mujeres, sin la abolición del sexismo); el fundamentalismo democrático (democracia como valor fundamental de la civilización occidental; todas las demás luchas –económica, feminista, de las minorías, y demás– no son más que nuevas aplicaciones del principio básico democrático e igualitario); el fundamentalismo ecológico (el callejón sin salida ecológico como problema fundamental de la humanidad); y –¿por qué no?– también el fundamentalismo psicoanalítico articulado en *Eros y civilización* de Marcuse (la clave de la liberación radica en cambiar la estructura libidinal represiva) […][20].

---

[20] Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology,* Londres, 1989, p. 6 [ed. cast.: *El sublime objeto de la ideología,* Buenos Aires, Siglo xxi, 2003].

Sólo deseo observar aquí que el sujeto individual («posmarxista» o no) es de hecho todas estas cosas al mismo tiempo, y se activa por igual por cuestiones de clase, sexo y raza o desigualdad, de ecología y de los instintos. El descubrimiento del denominado posmarxismo no es, por lo tanto, que la sociedad actual sea un espacio en el que diversos grupos (los nuevos movimientos sociales) compiten entre sí para ondear sus distintas banderas temáticas, sino por el contrario que somos interpelados (por usar la fórmula althusseriana) de manera múltiple por las identidades que todos estos grupos presuponen, y que necesariamente respondemos a todas estas interpelaciones incluso cuando nos negamos a reprimirlas; nuestros prejuicios apasionados son reconocimientos tan plenos como nuestras envidias y nuestras identificaciones entusiastas[21].

Pero no puedo sino sentir que tras estas críticas muy pertinentes y oportunas radica también una resistencia más metafísica y nietzscheana a las promesas sobre el futuro, en el que todos los problemas se habrán resuelto y todas las preocupaciones se habrán desterrado. En esto la utopía se identifica explícitamente con la trascendencia religiosa y es criticada en un espíritu inflexiblemente ilustrado, que acaba por incluir a la propia Ilustración en su objetivo utópico. Pero la «idea del otro», aquí poco más que incriminada, es de hecho el dilema que primero afrontamos en la situación de Falk porque, en efecto, se presupone que lo que hipnotiza a los utópicos descaminados y fundamentalistas son las imágenes de un futuro cuyo defecto estructural radica en la omisión de su propia existencia. Con razón estas imágenes armoniosas de la sociedad futura son tan atractivas; su atracción no radica tanto en todos los problemas concretos que puedan haber resuelto de manera triunfante, como en la construcción de una imagen óptica de la que la propia existencia –las miserias del yo y de la temporalidad existencial, esa condena a la libertad que cada uno de nosotros debe vivir y que, mucho más que la muerte, es el «*je mein eigenes*» heideggeriano– ha sido eliminada mediante un juego de manos, una hazaña magis-

---

[21] Pero quizá sería más adecuado ofrecer algunas versiones de estas conocidas «posiciones subjetivas múltiples» poslacanianas en la ciencia ficción: «Los contactos humanos están parcelados, por usar un término de la ciencia cerebral o de la teoría de sistemas; parcelados […] Uno podría, por lo tanto:

1. perseguir un proyecto de forma de vida paleolítica,
2. cambiar el tiempo atmosférico,
3. intentar reestructurar su profesión, y
4. ser feliz,

al mismo tiempo, pero no de manera simultánea, sino pasando de una cosa a otra, entre diferentes poblaciones; comportándose como si fuese una persona distinta en cada situación. Podría hacerse, porque no habría testigos. Nadie vería lo suficiente como para contemplar la vida de uno y reunirla […]» en K. S. Robinson, *Fifty Degrees Below,* Nueva York, 2005, pp. 68-69.

tral de la prestidigitación ideológica. Este antiutopismo particular es, por lo tanto, una lección de existencialismo y un llamamiento a devolver el yo a la prognosis política, o incluso a admitir que el campo político nunca resuelve los problemas personales. Esto tal vez sea cierto, pero cuando la lección existencial se traslada al plano político, se convierte simplemente en una ideología política entre tantas otras, y esta versión particular de Nietzsche resulta ser una visión igualmente aberrante de un presente eterno en el que nunca cambia nada y la infelicidad siempre nos acompaña[22]. No es de extrañar que el deseo llamado utopía se convierta en el enemigo político más peligroso, el más merecedor –a pesar de su aparente insustancialidad– de una crítica persistente y vigilante. No obstante intentaremos conservar algo de este conocimiento existencial cuando pasemos a analizar ese cierre formal que parece esencial en la construcción misma de las utopías y que por sí solo puede explicar la ilusión óptica denunciada por estos antiutópicos en particular.

Aun así, sigue siendo paradójico asegurar que dichas insatisfacciones son la propia raíz del temor suscitado por la utopía, en la medida en que para personas programadas por la Guerra Fría se trata más bien de una visión de dictadura al estilo *1984*, intensificada por los ingredientes filosóficos del Gran Inquisidor de Dostoievski, lo que combina la utopía con el estalinismo y tiende a identificar los proyectos utópicos con la voluntad de poder y con el mal o la corrupción inherentes a la naturaleza humana que presumiblemente son todo menos aburridos[23].

Sólo *Walden dos,* escrita antes de que se impusiese la Guerra Fría, y que delata cierta simpatía por el experimento soviético, intenta abordar de frente este reproche con su retrato de Frazier, el fundador megalómano de la comunidad, que conscientemente mejora la creación de Dios[24], fantasea con su propia crucifixión[25], y sin embargo pasa completamente desapercibido y carece de influencia entre los habitantes de su propia utopía. En la mayoría de los demás textos es el vacío temporal entre lo viejo y lo nuevo, y la naturaleza radical de la transición utópica, lo que sitúa a los grandes fundadores como Licurgo y Solón –tan admirados por Rousseau[26]– fuera del alcance de todo lo parecido a un ejercicio dictatorial de poder trasnocha-

---

[22] Véase, por ejemplo, Jean-François Lyotard, *Économie libidinale,* París, 1974, p. 155 [ed. cast.: *Economía libidinal,* Buenos Aire, FCE, 1990]: «*non, décidément, il faut le dire clairement: il n'y a pas du tout de sociétés primitives ou sauvages, nous sommes tous des sauvages, tous les sauvages son des capitalistes-capitalisés*». [«No, decididamente hace falta decirlo con claridad: *no hay* en absoluto sociedades primitivas o salvajes, todos somos salvajes, todos los salvajes son capitalistas capitalizados.»]

[23] Se dice que Goebbels gritó, después de la Noche de los Cristales Rotos, «¡Ahora nadie puede decir que los nazis no somos *interesantes*!».

[24] B. F. Skinner, *Walden Two,* cit., p. 267.

[25] *Ibid.,* p. 295.

[26] Véase el análisis en el capítulo II.

do. Y claramente, antes de la existencia de una fuerza policial profesional, e incluso de los ejércitos profesionales, el propio «Estado» no podía percibirse como una fuerza autónoma (o «sujeto de la historia») sino, por el contrario, confrontada en encuentros en apariencia no relacionados con los recaudadores de impuestos, las fuerzas del orden de los grandes terratenientes (o de los barones feudales), o las diversas tropas transeúntes de mercenarios; en resumen, de violencia puntual, pero probablemente ni siquiera como restricción, intermitente aunque verdaderamente sistémica. En todo caso, parece suficientemente claro que a las utopías iniciales o más tradicionales les preocupa mucho más la felicidad que la libertad, a no ser, por supuesto, que uno incluya esta última en el contexto de la falta de libertad del feudalismo, pero sin atribuirles anacrónicamente las inquietudes de la dictadura y la burocracia que persiguen al mundo burgués. Hasta la preocupación tradicional por la categoría más antigua de tiranía, que presupone la usurpación individual, no un defecto estructural, pesa menos en la balanza que los abusos específicamente feudales en sí, como atestigua todo el panorama social presentado por Moro en el Libro Primero del texto fundacional. En él, son claramente la arrogancia y la corrupción feudales, así como la miseria de los cercados y el desorden del bandolerismo y la anarquía (señales de la inminente «transición al capitalismo»), contra lo que la utopía proporciona liberación y remedio.

De hecho, vale la pena recordar que el propio texto de Moro nace del horror a la represión, y en particular al sistema de sanciones y penas extraordinariamente desproporcionado que se encontraba en vigor en la Inglaterra de su propio tiempo. El Libro Primero recapitula una letanía de delitos menores a los que se les aplica la pena capital; y los robos de los que se consideraba que merecían esta trascendental retribución nos llevan a reflexionar sobre el delito en general y la relación con la propiedad privada, de tal modo que las propias instituciones de Utopía (en el Libro Segundo) pueden considerarse una respuesta creativa a dicha represión y un reproche sistémico a la «ley y el orden». Hasta la idea de libertad de Rousseau –cuyos tonos se confunden ahora en la memoria histórica con los de la propia Revolución francesa– tenía el sentido literal de independencia, de desconexión de las jerarquías feudales, el clientelismo y la servidumbre, y de la condición del criado o del protegido.

Es evidente que la aparición del empleado, y de las instituciones industriales a gran escala, debe de alterar radicalmente este significado, si es que no lo vuelve desfasado en cuanto ideal. No cabe duda de que en su mayor parte las utopías posteriores han abrazado las condiciones institucionales colectivas impuestas por el capitalismo industrial, y de hecho han participado en la creación de nuevas ideologías para la esa población que trabaja a cambio de un salario, en una situación en la que las ideologías hegemónicas de los propietarios proyectaban nuevas formas de individualismo emprendedor y de individualidad.

El comodín de todo esto, dejando aparte el poder hegemónico del individualismo y su contaminación de los puntos de vista de la clase baja mediante los medios de comunicación, debe identificarse como el Estado y sus formas de poder históricamente originales, a las que tanto la ideología como la utopía se han visto obligadas a responder. A este respecto, claramente, las ansiedades antiutópicas sobre la libertad y el poder del Estado han podido, dentro de la propia producción utópica, desarrollarse y convertirse en argumentos complicados, desde Bellamy y Morris en adelante, sobre la presencia del Estado en futuras sociedades utópicas. El género utópico, sin embargo, que tiene sus propias capacidades de apropiación, ha conseguido atraer a su propio seno los temores antiutópicos al Estado utópico en forma de revoluciones contra la utopía que en sí adoptan inevitablemente características utópicas, desde *La luna es una cruel amante* de Heinlein [1966] hasta la trilogía de *Marte* de Kim Stanley Robinson. Pero debería señalarse que estos dos textos paradigmáticos son en esencia anticolonialistas (en el espíritu de la revolución estadounidense), al igual que debería especificarse que las primeras visiones de revuelta utópica son revueltas contra el socialismo de Estado[27], no contra el socialismo en sí.

Está claro, por lo tanto, que los temores y las inquietudes antiutópicos varían de acuerdo con las formas de poder estatal a las que una u otra sociedad histórica se enfrentan: en ciertos momentos (la Revolución francesa, el *New Deal*) el Estado puede parecer materializar fuerzas progresistas y deja de ser considerado un poder ajeno sino, por el contrario, expresión de las propias fuerzas populares. En otros momentos, su inclusión en los intereses de una clase o de una oligarquía dominantes no es sólo evidente sino que deja su impronta en la experiencia y en la vida cotidiana de la ciudadanía. La burocracia está sometida a la misma fluctuación de valor, y los momentos heroicos al servicio estatal, las grandes campañas de alfabetización de los *instituteurs*, la expansión de los programas de bienestar y de los trabajadores sociales, por no hablar de los cuadros revolucionarios comprometidos, nos recuerdan que esta dimensión estigmatizada del Estado no siempre tiene por qué ser objeto de hostilidad generalizada.

En el siguiente y último capítulo examinaremos más de cerca la que ciertamente es la tensión política fundamental de la izquierda en la situación actual: la oposición entre el marxismo y el anarquismo resurgente, en la que el primero está siendo fustigado con todas las asociaciones afectivas unidas al poder estatal y a la centralización. El rechazo anarquista al ideologema del estatalismo, sin embargo, sirve de interesante campo de pruebas para el nuevo lema posmoderno que dice que en el capitalismo tardío ya no hay distinción entre derecha e izquierda.

[27] W. Morris, *Tales from Nowhere*, cit., pp. 135-136.

Porque parecería importante distinguir el anarquismo (y a veces incluso el anticomunismo) de los nuevos movimientos antiglobalización y de ideologías y actitudes más propias de la clase media, como el libertarismo, que a veces pueden intensificarse y convertirse en el neofascismo de los grupos de milicias (que en sí constituyen sin duda formaciones utópicas) pero que trazan la línea en el anticapitalismo. Sean cuales sean los problemas suscitados por el término «socialismo», es importante recordar que tanto el marxismo como el anarquismo son movimientos socialistas o movimientos revolucionarios de izquierda –gente del Libro, por así decirlo– y que Bakunin tenía una relación intelectual y filosófica con *El capital* de Marx análoga a la relación de Mahoma con el Antiguo y el Nuevo Testamento. La ideología, de hecho, no se hace necesariamente visible en las actitudes políticas y sociales, sino por el contrario en ese compromiso visceral supremo que ataca al capitalismo.

Esto supone, sin duda, anticiparse y presuponer que se ha respondido por adelantado la cuestión genérica más posmoderna de si la utopía siempre debe coincidir con el socialismo. A buen seguro, la gradual asimilación del socialismo por la utopía (y viceversa) fue una evolución histórica, que no necesita parecer permanente ante una nueva fase del capitalismo y un nuevo tipo de producción cibernética; en ese caso, el renacimiento anarquista podría ofrecer la promesa de disociación entre los dos conceptos visionarios, si no de hecho una nueva liberación de la propia forma. Pero en la posmodernidad sólo hemos alcanzado una nueva fase en la expansión y en la reorganización del capital, y no, como los ideólogos conjeturaban en las décadas de 1950 y 1960, un modo de producción completamente nuevo (la versión más extendida de dichas especulaciones fue la «sociedad postindustrial» de Daniel Bell, la cual planteaba una nueva clase dominante de científicos y técnicos, que recordaba lejanamente a las especulaciones contemporáneas de «nueva clase» en Europa del Este). Esto marcó paradójicamente una vuelta a la utopía platónica de los guardianes, pero no ha sido confirmada por el destino de la propia ciencia, cada vez más presionada en años recientes para estar al servicio del capitalismo y del beneficio económico.

Los impulsos utópicos de la literatura reciente, sin embargo, afirman con entusiasmo la *jouissance* de hacer dinero y la externalización del capitalismo, y expresan de ese modo bien el estrato privilegiado de la actual polarización de clases estadounidense o, de manera más simbólica, la «ceguera del centro» y la indiferencia en general del Superestado hacia el estado del mundo recientemente globalizado fuera de sus fronteras. Concluyo, en todo caso, que sigue siendo difícil ver cómo podrían imaginarse las utopías futuras en una disociación absoluta del socialismo en su sentido más amplio de anticapitalismo; disociadas, es decir, de los valores de la igualdad social y económica y del derecho universal al alimento, la vivienda, la medicina, la educación y el trabajo (en otras palabras, por hacer la propuesta desde un punto de vista representativo y no ideológico, no es verosímil ninguna utopía moderna

que no aborde, junto con sus otras invenciones, los problemas económicos causados por el capitalismo industrial). La prueba es que incluso los fundamentalismos neoconservadores de hoy siguen prometiendo una eventual satisfacción en todas estas áreas, en esa creciente marea de prosperidad y desarrollo universal a la que ellos afirman añadir esa cosa huidiza llamada libertad, así como esa cosa imaginaria llamada modernidad.

Pero es cierto que la Guerra Fría complicó inmensamente el problema de la representación utópica al poner en primer plano la ambigüedad ideológica del Estado moderno, de un modo que reordenaba la dialéctica entre la identidad (o uniformidad) y la diferencia, y que pervive en el periodo posterior a la Guerra Fría (o en otras palabras, en la posmodernidad). La existencia de la Unión Soviética, de hecho, produjo un nuevo tipo de objeto ideológico, positivo y negativo al mismo tiempo: un movimiento antisistémico dirigido contra la opresión de clase intolerable, que parecía transformarse ante nuestros propios ojos en una forma de poder estatal más opresiva que las tiránicas estructuras feudales a las que estaba llamado a hacer desaparecer. Junto con los problemas historiográficos suscitados por el estalinismo, en otras palabras, debemos reconocer las extraordinarias oportunidades que ofreció para la producción ideológica y la invención de todo tipo de aportaciones fantásticas nuevas y complejas a las que esta situación históricamente única da lugar: analogías históricas derivadas del «despotismo oriental», y de las antiguas formas de tiranía, hasta llegar a las propuestas sobre la transformación de la burocracia en una «nueva clase»; y las innumerables constelaciones de paranoia y teoría de la conspiración en las que, como en el caso del antisemitismo, las formas vagamente comprendidas de la organización capitalista se proyectan en sus enemigos o en sus víctimas.

Mi análisis alegórico favorito del proceso es la noción de *carnavalesco* de Bajtin[28], en la que el propio momento del carnaval –revolución, que incluye en gran medida la revolución cultural– constituye la ruptura entre un tradicional sistema social opresivo (el catolicismo romano, que representa al antiguo régimen zarista) y su sustitución más moderna en el poder estatal barroco (que representa al estalinismo). En esta ingeniosa narración, que no tiene más importancia histórica que cualquier otra fantasía ideológica, podemos observar las ventajas de la posición utópica desde la que tanto la sociedad burguesa (que evoluciona bajo el zar) como el comunismo, tanto derecha como izquierda, pueden condenarse, pero a un gran precio, a saber, lo efimero del momento del propio carnaval, por cíclico que pueda considerarse que es. Pero aquí el impulso utópico se sitúa bajo una gran presión, en la medida en que constituye un tipo de mediador a punto de extinguirse, tras cuya desaparición es seguro que se res-

---

[28] Mikhail Bajtin, *Rabelais and His World*, Bloomington, 1984, pp. 274-277 [ed. cast.: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974].

taurará el orden; pero un orden de tipo diferente y más eficaz, que tal vez pueda algún día prescindir por completo de la válvula de escape del carnaval.

La de Bajtin es, sin embargo, una doble negación, y tal vez sea éste el momento de recordarnos un programa que se impuso distinguir entre sí los diversos tipos de negatividad, exactamente como en esa crítica al viejo orden que constituye también una advertencia profética sobre las nuevas formas de represión de lo que sustituye a dicho orden. ¿Deben ambas considerarse, a la luz del momento de libertad del carnaval, distopías?

Como se sugería de pasada en el capítulo anterior, esta palabra está cargada de ambigüedades peligrosas y engañosas, que no disminuyen por la reciente acuñación de este neologismo (cuya circulación más amplia data, se nos dice[29], de la década de 1950, en otras palabras, de la Guerra Fría). Como nuestra propia práctica ha atestiguado, no es fácil cambiar los hábitos lingüísticos propios en lo referente a una palabra como ésta, que obviamente se creó para cubrir una necesidad colectiva palpable. Aun así, parecería existir un verdadero vacío entre las dos negaciones en cuestión. La tetralogía distópica de John Brunner, por ejemplo[30], es el ejemplo clásico de un principio designado por el título de un famoso relato escrito por Heinlein en 1940: «si esto sigue […]». La superpoblación, la contaminación y el ritmo inhumano del cambio tecnológico: éstos se extrapolan después a lo que ciertamente son los «nuevos mapas del infierno» de Brunner, mapas calificados (y no incorrectamente) con frecuencia de distópicos. ¿Pero funciona el mismo principio en la aterradora visión dada por Orwell en *1984*? La afirmación que Orwell concebía del «progresivo totalitarismo» de la política contemporánea –ya fuese la del Reino Unido laborista o la de la URSS– a modo del principio «si esto sigue así», no deja de ser una mera afirmación biográfica. Por supuesto, la fuerza del texto (y de *Rebelión en la granja*) deriva de una convicción sobre la propia naturaleza humana, cuya corrupción y ansia de poder son inevitables, y que no se pueden remediar con nuevas medidas o nuevos programas sociales, ni tampoco aumentando la conciencia sobre los peligros inminentes.

La propuesta que Tom Moylan hizo de una concepción genérica de la «distopía crítica» aclara esta diferencia[31]. La distopía crítica es una pariente negativa de la utopía propiamente dicha, porque sus efectos se generan a la luz de cierta concepción positiva de las posibilidades sociales humanas, y su actitud políticamente capacitado-

---

[29] J. Clute y P. Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction*, cit., p. 360.

[30] Véase el capítulo V, nota 3.

[31] Véase Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, Westport, Conneticut, 2001, junto con las discusiones en Tom Moylan y Raffaella Baccolini (eds.), *Dark Horizons*, Nueva York, 2003. Quizá la idea de la «distopía crítica» se corresponde con la concepción de la sátira en R. C. Elliott, como una especie de número genérico opuesto a la utopía: véase el capítulo III, nota 3; y R. C. Elliott, *The Power of Satire*, cit.

ra deriva de los ideales utópicos. Pero si reservamos el término distopía para las obras de este tipo, las obras de Orwell deben caracterizarse de un modo marcadamente distinto y con una terminología genérica distintiva; yo propongo calificarlas de antiutópicas, dado que están formadas por una pasión fundamental por denunciar y advertir contra los programas utópicos en el ámbito político. Esta pasión, que coincide desde luego con la condena de Burke a la Revolución francesa, así como con el anticomunismo y el antisocialismo más contemporáneos, es claramente muy distinta a los temores y las pasiones admonitorios que rigen la distopía crítica, de afiliación feminista y ecológica en la misma medida que de izquierdas en el plano político.

En ese caso, parecería deseable un cuarto término o categoría genérica. Si es cierto, como alguien ha observado, que es más fácil imaginar el fin del mundo que el final del capitalismo, probablemente necesitemos otro término para caracterizar las visiones cada vez más populares de destrucción total y de extinción de la vida en la Tierra, que parecen más verosímiles que la visión utópica de la nueva Jerusalén, pero que son también muy distintas de las diversas catástrofes (incluidas las antiguas inquietudes relacionadas con la bomba atómica en la década de 1950) prefiguradas en las distopías críticas. El término apocalíptico puede servir también para distinguir entre este género narrativo y la antiutopía, ya que no percibimos en él ningún empeño en desengañar a sus lectores de las ilusiones políticas que un Orwell intentaba combatir, pero cuya misma existencia ya no es reconocida por el propio relato apocalíptico. Mas este nuevo término nos acerca extrañamente a nuestro punto de partida, en la medida en que el Apocalipsis original incluye tanto la catástrofe como el cumplimiento, el fin del mundo y la inauguración del reinado de Cristo en la Tierra, la utopía y la extinción del género humano al mismo tiempo. Pero si el Apocalipsis no es ni dialéctico (en el sentido de incluir su «opuesto» utópico) ni una mera proyección psicológica[32] que deba

---

32 En su obra clásica sobre el tema, *The Sense of an Ending,* Oxford, 1966, Frank Kermode asocia lo apocalíptico con dos fuentes distintas (aunque tal vez relacionadas): una proyección de los temores existenciales a la muerte, y una consecuencia formal de la exigencia estructural de que el relato tenga un final. Pero como ocurre con la interpretación freudiana de los sueños sobre mi propia muerte, el fin del mundo puede servir simplemente de tapadera de un cumplimiento de deseos muy distinto y más propiamente utópico: como cuando (en las novelas de John Wyndam, por ejemplo), los protagonistas y un pequeño grupo de supervivientes de la catástrofe acaban fundando una colectividad más pequeña y más vivible tras el final de la modernidad y el capitalismo. O por otra parte encontramos el comentario incidental de Kermode –«ni siquiera el pensamiento político judío fue verdaderamente apocalíptico hasta que falló la profecía» (p. 5)– e interpretamos ciertos tipos de apocalipsis como expresión de la melancolía y el trauma de la experiencia histórica de derrota [véase la ed. cast.: Frank Kermode, *El sentido de un final,* Barcelona, Gedisa, 1983]. *El paraíso perdido* es un ejemplo, del mismo modo que otras novelas históricas recientes, como *La guerra del fin del mundo* (Madrid, Alfaguara, 2006) de Mario Vargas Llosa o *Q* (Barcelona, Random House Mondadori, 2000) de Luther Blissett. Y tampoco parece fuera de lu-

descifrarse desde el punto de vista histórico o ideológico; probablemente deba considerarse entonces metafísico o religioso, en cuyo caso su vocación utópica secreta es la de reunir en torno a sí una nueva comunidad de lectores y creyentes.

III

Hoy se tiene de hecho una reacción peculiar ante la distopía clásica de la Guerra Fría, cuya emergencia, maniquea en todo, desde las películas de terror hasta respetables logros literarios y filosóficos, la marca como un fenómeno esencialmente de cultura de masas e ideológico. Dejando a un lado las convencionales trampas de la maldad, varios rasgos sintomáticos y paradójicos de *1984* de Orwell destacan de manera insistente. La contradicción fundamental del marco de la novela radica, como ya he sostenido en otra parte, en la incongruencia entre la avanzada tecnología de los sistemas de vigilancia infalibles y que todo lo ven, y las repetidas afirmaciones de que la ciencia no puede funcionar bajo el totalitarismo (una afirmación reforzada por la pobreza de la propia Oceanía). Las ansiedades lingüísticas de Orwell son ecuménicas y combinan una crítica a la dialéctica (la duplicidad original, en la que cualquier expresión puede tener dos significados diametralmente opuestos) con un sentido del empobrecimiento que probablemente resultase de intensificar la filosofía de la lengua común, el inglés básico, y la ética wittgensteiniana: ¡he aquí una verdadera teoría de convergencia en la que se despachan juntos el comercialismo y el empirismo anglosajones y el estalinismo!

Pero el rasgo más persistente de *1984* es la elegíaca sensación de pérdida del pasado, y la incertidumbre de la memoria. La reescritura de la historia política en Oceanía se asimila a los sueños personales de una niñez perdida: la madre y la hermanita de Winston «estaban metidas en algún lugar subterráneo –el fondo de un pozo, por ejemplo, o una tumba muy profunda– pero era un lugar que, ya muy debajo de él, estaba avanzando aún más hacia abajo»[33]. Estos fragmentos líricos de la poco fiable memoria de la niñez recuerdan, sobre todo, a la constante nostalgia de *La Jetée* [1962] de Chris Marker, filmada en una serie de fotos fijas, que asimila igualmente un trauma personal con la devastación postatómica y una dictadura científica subterránea que sigue al fin del mundo. Pero *La Jetée* es también una película sobre la temporalidad propiamente dicha, en la que el impulso que mueve al inconsciente orwelliano se pone en primer plano y se plantea a la luz de un análisis implacable y una desolación del sentimiento incomparablemente desnuda.

---

gar interpretar la inmensa *jouissance* escatológica del mayor de los escritores apocalípticos modernos, J. G. Ballard (1930-), como expresión de su experiencia del fin del Imperio británico en la Segunda Guerra Mundial: véase su novela *El imperio del sol,* Barcelona, Minotauro, 1958.

[33] George Orwell, *1984,* Nueva York, 1961, p. 28 [ed. cast.: *1984,* Barcelona, Destino, 2000].

El misterio de Orwell nos exige, de hecho, distinguir tres niveles de su obra: primero, la articulación de la historia del estalinismo que él observó y experimentó empíricamente en el plano de los acontecimientos contingentes; después, la universalización ahistórica de dicho estalinismo en una visión siniestra de la naturaleza humana como insaciable y lúcida ansia del poder y su ejercicio; y por último la fijación verdaderamente patológica y obsesiva en esta coyuntura como solución de la propia existencia del autor, su conversión en el una pasión vital. La demacrada e implacable elaboración de esta pasión se ha convertido en el rostro del antiutopismo en nuestro propio tiempo, y como representación difícilmente puede rechazarse. ¿Pero es histórica o universal? ¿Ha adoptado el antiutopismo siempre formas como ésta? ¿Existió incluso en momentos anteriores de la historia? ¿En qué medida delata la obsesión de Orwell cierta convicción de que la utopía es inevitable (y así, que es urgente advertir en vano de su inminencia)? ¿Podemos separar el antiutopismo del anticomunismo en Orwell? O, en otras palabras, ¿es su obra un testimonio de los modos inextricables en los que estos dos fenómenos se han combinado (o al menos se combinaron históricamente, empezando por Marx y llegando a ser indistinguibles en la era de Stalin)? Si la triste pasión de Orwell se ha convertido en expresión paradigmática de la Guerra Fría, ¿se ha vuelto anacrónica con la globalización? (Pensemos en el malo de *Barbarella* mientras se hunde en el magma: «¡Tierra, has perdido tu último Gran Dictador!».) Por último, si la pesadilla de Orwell es una expresión específica de la modernidad, ¿qué puede sobrevivir de ella en la era posmoderna?

En este punto permanece una última dificultad, la de la condición misma del temor tan profundamente insertado en las distopías, y del que Orwell parece ser la expresión más auténtica y original. No se trata de una cuestión personal o psicoanalítica, aunque está bastante claro que dichas cuestiones biográficas son del mayor interés y que las respuestas hipotéticas a ellas merecen de por sí un examen riguroso.

Pero con igual claridad el temor –que no sólo fue reconocido por todo un público de la Guerra Fría, sino que se retrotrae también a los lectores europeos del siglo XVIII, con sus pesadillas góticas de encarcelamiento y de frailes o monjas malignos– no es en absoluto una cuestión personal sino un fenómeno colectivo de considerable interés histórico. Nuestra duda metodológica o hermenéutica inmediata es, por lo tanto, por qué un afecto tan primordial no iba a merecer el mismo privilegio que le hemos concedido al impulso utópico, del que hemos insistido en que es primario, en lugar de verse reducido –a través de nociones pop-psicológicas de sublimación– a mera expresión disfrazada de otros impulsos tales como los de la sexualidad (o incluso la frustración personal). ¿Por qué no iba el terror de Orwell a quedar igualmente exento de tales diagnósticos reduccionistas?

Ciertamente moviliza todos los recursos de supervivencia, si ésta se considera un instinto. (En un grandioso momento utópico, como ya hemos visto en un capítulo an-

terior, Adorno sugería que la utopía estaba constituida por la desaparición en sí de este «instinto», que a él le parecía el mecanismo de defensa específico generado por la propia sociedad de clases, o en otras palabras, por todos los órdenes sociales anteriores y por el nuestro propio.) En ese caso, debemos añadir que las sociedades (o, para ser más precisos, los modos de producción) también conocen un instinto de supervivencia colectivo que se despierta en momentos de peligro mortal. Significativamente, los dos despertares utópicos aquí mencionados son respuestas colectivas de la burguesía: el primero en su lucha contra el absolutismo feudal y la tiranía arbitraria, el segundo en su reacción a la posibilidad de que se instaure un Estado de los trabajadores. Este terror anula claramente ese otro impulso colectivo que es el utópico, que, sin embargo, tan irreprimible como la libido, sigue encontrando sus aportaciones secretas en lo que parece reprobarlo y negarlo de manera más fundamental: así, los opresores proyectados, ya sean de naturaleza clerical o burócratas de partido, se fantasean como colectividades que reproducen distantemente una estructura utópica, siendo la diferencia que yo estoy incluido en la estructura utópica pero excluido de los opresores. Pero en este punto la dinámica ha pasado a ser la del comportamiento de grupo, con su envidia cultural y sus políticas de identidad y racismos adjuntos.

En cuanto al *Nosotros* de Zamiatin, su ambigüedad es muy distinta, como ya hemos observado[34]. En esta obra no es lo personal y lo político lo que se confunden, sino por el contrario la estética y la burocracia. Ambas son después de todo producciones humanas, y el ingeniero Zamiatin es un verdadero constructivista cuyo Estado mundial es decididamente una obra de arte de la época de Malévich y el Lissitsky; el que tuviera sentimientos encontrados respecto a ella no debe usarse en su contra. Después de todo, sólo una generación antes, Worringer asoció la abstracción con el impulso de morir, en una declaración extraordinariamente influyente[35]. El Benefactor de Zamiatin no es un Gran Hermano, sino por el contrario un perentorio *chef d'école* como Breton o, de hecho, como el propio Malévich (un dictador de la estética que más tarde Groys reidentificaría con Stalin). Los revolucionarios de *We* [*Nosotros*] no luchan por la libertad, son iconoclastas, y la represión sexual del Estado se acerca más a los espacios higiénicos de Le Corbusier y a la condena de Loos al ornamento que a los asentamientos puritanos o los monasterios católicos. En todo caso, *Nosotros* es una verdadera antiutopía en la que el impulso utópico sigue activo, sea cual sea la ambivalencia, al contrario que la reacción abatida de Orwell al laborismo británico de posguerra, que es en sí un síntoma depresivo del desánimo revolucionario[36].

---

[34] Véase el capítulo II, nota, 19.

[35] Se hace referencia al artículo de Wilhelm Worringer titulado «Abstracción y empatía», escrito en 1907.

[36] *Un mundo feliz* [1932], que compone la tercera obra de la trilogía distópica canónica, es en buena medida una crítica aristocrática a los medios de comunicación y a la cultura de masas, no a cual-

Pero ambas obras dejan claro que sus supuestos temores antiutópicos no deben tomarse al pie de la letra. En este punto deseo disociar dichas consideraciones psicológicas de una fuente muy distinta de temor utópico que obtendré de las propiedades formales de este género, y en particular de ese cierre en el que tan a menudo hemos insistido: el cierre del espacio, el cierre del tiempo, el cierre de la comunidad utópica y su posición fuera de la historia, o al menos fuera de la «prehistoria» de Marx tal y como la conocemos.

IV

Porque es este cierre continuo del nuevo sistema el que lo vuelve ajeno y existencialmente amenazador, y que viste lo radicalmente nuevo con los rasgos de un terror sublime ante el cual necesariamente nos paramos y dudamos, o retrocedemos. Por lo tanto, vale la pena retomar un examen más formalista precisamente de esas restricciones o esos límites narrativos que tienen la probabilidad de suscitar reacciones políticas negativas junto a otras estéticas y capaces de estimular ese mismísimo antiutopismo que constituye el enemigo más profundo de esta forma peculiar.

Puede comenzarse esta exploración formalista reflexionando sobre la naturaleza de la propia narrativa, cuyos límites coinciden con algunas antinomias conceptuales básicas (probablemente debido a que éstas últimas poseen también una dinámica secretamente narrativa). Así, ese «tema» humanista familiar y completamente ideológico y estereotipado de la oposición entre el individuo y la sociedad puede abordarse desde un punto de vista filosófico, señalando lo obvio, que lo «individual» es también una categoría social no necesariamente presente en todos los tipos de sociedades. Pero también puede variarse su posición dentro de la maquinaria de la narración y las capacidades de ésta.

A este respecto, es crucial señalar que la narrativa tiene sólo una categoría actancial: lo que en general denominamos el «personaje» o, hablando más técnicamente, el «actante». Todas las formas de acción colectiva –ya se identifiquen como la nación o el pueblo, un grupo étnico, o incluso como un pequeño equipo de conocidos, y no digamos una pareja– deben de algún modo acomodarse en esta única categoría del actante. Así, las historias imaginarias de Stapledon mueven frecuentemente de un lado a otro sociedades como si fueran personajes; mientras que en Moro son los utópicos como población análoga los que sustituyen a la nación en un extremo del espectro o al individuo en el otro.

---

quier «totalitarismo» orwelliano; sobre esta última, véase, ante todo, Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarian?,* Londres, 2001 [ed. cast.: *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal) uso de una noción,* Valencia, Pre-Textos, 2002].

Puede ser instructivo observar esta escasez o deficiencia formal que funciona también en el pensamiento conceptual. Baste pensar en la confusión de Rousseau en *El contrato social*, donde no se puede hallar más entidad que la individual: todas las multiplicidades sociales quedan, por lo tanto, igualmente asimiladas a colectividades de unidades homogéneas e iguales, sean cuales sean sus dimensiones y su categoría ontológica (que en otras explicaciones podrían variar de lo orgánico a lo serial, o de la nación a lo étnico). Rousseau se ve obligado, de un modo muy parecido al de la utopía o al de la ciencia ficción, a inventar una entidad nueva y distinta de todas ellas, en la que lo social también exista de una forma nueva y hasta entonces inidentificable, imaginable sólo como la unanimidad de dichos individuos (y distinta de su totalidad aditiva); es esta nueva categoría la que él denomina la voluntad general. Pero las fortunas de esa idea son tales que arrojan una duda sobre la viabilidad de esta innovación representativa. El intento de representar la utopía afronta dificultades y dilemas similares que en esencia son, como ya he sugerido, problemas narrativos, disfunciones de naturaleza narrativa.

Ahora fijémonos en algunos de ellos, en los efectos locales producidos por esta estructura más general de la maquinaria narrativa. Primero, y ante todo, en casi todos los aspectos está el requisito ya mencionado del sistema propiamente dicho, al principio ejemplificado por el cierre espacial, un rasgo estructural permanente del género sólo moderadamente disfrazado cuando, con el capitalismo y la historicidad, esta ninguna parte emigra de los mares del sur o de los polos al futuro, y sólo se hace accesible mediante el viaje en el tiempo, o incluso a un espacio exterior que en sí radica en el futuro a todos los efectos prácticos.

El cierre está inicialmente motivado por la secesión y la conservación de la diferencia radical (así como por el temor a la contaminación desde el exterior y desde el pasado o la historia). La gran trinchera de Utopo, que convierte a todas las utopías posteriores en islas, es paradigmática de la secesión entre Ecotopia y Estados Unidos (ratificada por la «guerra de los helicópteros» y el posterior bloqueo al estilo cubano, iniciado tanto desde dentro como desde fuera). Y de nuevo está bosquejado por el vuelo de los odonianos en naves espaciales anticuadas a la luna inhóspita de Urras, en el cual la secesión se dramatiza como un sustituto de la revolución violenta en el planeta de origen; algo no evitado en la trilogía de *Marte*, a pesar de que intervenga un vacío aún más formidable . Las utopías de Fourier y Skinner, situadas en sus respectivas campiñas y obviamente menos extraterritoriales, no están sometidas a una cuarentena menor, de acuerdo con los deseos de los propios utópicos; pero también articulan esa otra posibilidad narrativa inherente a esta realidad de enclave que es la de una influencia externa o imperialista y, por así decirlo, una contaminación utópica del área circundante.

Así, tanto Fourier como Skinner prevén la expansión de su modelo, y la implantación de colonias utópicas en todas partes; Bellamy y Morris, que refinan el proble-

ma inicial al plantear la conversión de todo el mundo a sus planes utópicos, cuentan también, no obstante, la historia de su expansión gradual debido a la emulación y a la persuasión relativamente pacífica. Tal debía haber sido también el triunfo de los comunes de Winstanley que, habiendo abolido el trabajo asalariado, podían esperar atraer gradualmente a todos los jornaleros de otras partes a su órbita y dejar que las fincas ricas de los barones feudales se marchitasen en la viña[37]. El resultado trágico en la vida real, a saber, la eliminación del enclave utópico por parte de los terratenientes, atestigua desde el principio la sabiduría de la secesión utópica.

Hoy en día, sin embargo, puede verse que la secesión tiene su propio impulso interno, y la ruptura turbulenta de federaciones de todo el mundo (sin retrotraernos siquiera a la Guerra Civil estadounidense) sugiere que este derecho particular a la autodeterminación es sin duda un valor compartido universalmente. Pero si se invierte la perspectiva del cierre, este requisito formal adopta una dimensión aún más siniestra, algo también observable de inmediato en el propio Moro. Porque no por nada este autor era contemporáneo de Maquiavelo y testigo de la aparición de la *Realpolitk* y de la monarquía absoluta o del Estado nación; como ya hemos observado, el frío trato de sus utópicos con los vecinos es tan cínico como todo lo que se diga en *El príncipe*, y tan implacable.

También, entonces, hacemos bien en recordar (como nos recuerda Balasopolous)[38] que la utopía es en gran medida el prototipo de la colonia de asentamiento, y predecesora del imperialismo moderno (al menos en sus formas norteamericana, del *apartheid* y sionista, «la gente sin tierra» que supuestamente encuentra «la tierra sin gente»). El que esas utopías acabasen resultando una de las expresiones literarias privilegiadas del Imperio español (del que también Campanella era súbdito) es por lo tanto igualmente significativo: la predestinada armonía entre una forma sin contenido y un contenido sin forma. Mi propio sentimiento es que la violencia colonial inherente en la propia forma o en el género es un reproche más serio que todo lo relacionado con la disciplina autoritaria y con la conformidad que puede aguardar a la sociedad dentro de las fronteras de Utopía. Todo lo cual sirve en buena medida para justificar el comentario estructuralista de Barthes de que sólo el cierre permite que el sistema nazca[39], o en otras palabras, permite el despliegue de una genuina diferencia sistémica. Así, el cierre opera en un plano conceptual o categórico tan plenamente como en las relaciones internacionales, y puede además determinar

---

[37] Véase el iluminador análisis de J. C. Davis sobre Winstanley, en *Utopia and the Ideal Society*, cit., pp. 183-188.

[38] Véase Antonio Balasopolous, «Unworldly Worldliness. America and the Trajectory of Utopian Expansionism», *Utopian Studies* XV (2), invierno de 2004.

[39] Véase el capítulo I, nota 6.

la emergencia de esos ideales abstractos de pureza y unanimidad, de identidad a todos los niveles, que han inspirado a los enemigos de la utopía para asociarla con el racismo y otras formas de compulsión política.

En los propios utópicos, sin embargo, parece haberse impuesto una explicación distinta para estas formas de unanimidad opresivas. Y no deberíamos olvidar el contexto de la guerra religiosa en el siglo de Moro, y la función divisoria de la religión incluso después, y hasta nuestro propio tiempo. De hecho, la secesión ideológica de esas realidades se corresponde con la tolerancia obligatoria que reina dentro de la utopía y que desprecia el celo excesivo y el proselitismo.

Volvemos aquí a nuestra anterior discusión sobre la libertad, pero ahora desde una perspectiva formalista o narrativa, en la que lenta pero seguramente se puede esperar que toda la polémica cuestión de la relación entre la utopía y la política (que nos acompaña desde el principio de este análisis) regrese con más fuerza. Porque se trata ahora de intentar ver, desde dentro de las restricciones de la forma, por qué los primeros utópicos experimentaron tal unanimidad en la necesidad de excluir la discusión política y el desarrollo de cualquier forma de diferencia local, y no sólo la religiosa. Como hemos mostrado, hay una perspectiva sistémica para la cual es obvio que todo aquello que amenace al sistema debe ser excluido; ésta es, de hecho, la premisa básica de todas las antiutopías modernas, desde Dostoievski a Orwell y demás, a saber, que el sistema desarrolla su propio instinto de supervivencia y aprende sin piedad a eliminar todo aquello que amenaza la continuidad de su existencia, sin respetar la vida individual.

Pero, como ya hemos observado, es precisamente en lo referente a las tendencias antisistémicas donde la formación de grupos y movimientos más pequeños dentro de la sociedad utópica se ha visto y pronunciado como indeseable; la palabra al uso para dichas formaciones es *faccionalismo* e incluye tanto a partidos políticos como a asociaciones más pequeñas. Como hemos observado ya, este principio define una de las grandes líneas divisorias entre las denominadas utopías tradicionales y las modernas, en la medida en que la corriente democrática y la anarquista actuales tienen como objetivo precisamente afirmar la viabilidad de múltiples facciones dentro del Estado (o contra el Estado). Las unanimidades opresivas de la utopía estatal más antigua no parecen haber generado reacciones narrativas originales contra lo que hoy nos parece un ambiente insoportablemente conformista y estandarizado. Las afirmaciones de libertad del siglo XVIII, como el *Caleb Williams* [1794] de Godwin, siguen dirigidas contra la arbitrariedad feudal, mientras que Jean-Jacques interpreta la falta de libertad como la dependencia y una servidumbre cuasi feudal a merced de la voluntad de otro. En esa situación, el Estado en cuanto unanimidad de la utopía augura mi liberación de la jerarquía y del servicio a los particulares; mientras que en los tiempos industriales modernos, en los que el Estado se ha convertido en personaje o individuo,

la libertad se redefine como liberación de la opresión del propio poder estatal, una liberación que puede adoptar la forma del entusiasmo existencial, como en el caso de los dilemas del rebelde o antihéroe individual, pero que ahora, tras el final del individualismo, parece adoptar la forma de la identificación con grupos pequeños.

Desde nuestro punto de vista actual, sin embargo, que es narratológico, parecería que todos estos grupos pequeños caen precisamente en una tierra de nadie entre el *actante* individual y la totalidad social que sólo puede imaginarse o a la que se le puede dar figuración a modo de otro *actante* individual, o en otras palabras, un hiperorganismo. Pero los grupos pequeños intermedios, o los partidos, las facciones, las comunidades de creencia enfrentadas, no entran en ninguna de estas categorías, a las que implícitamente corrigen y cancelan al mismo tiempo. El análisis filosófico del pequeño grupo en el que todos se conocen –muy elaboradamente abordado por Sartre en *La crítica de la razón dialéctica*[40]– tiende con desesperación y en vano a reconciliar la oposición categórica entre lo individual y la aglomeración mediante un proceso de negación mutua o dialéctica no demasiado distinto del señalado, por otras razones, en el capítulo anterior; si el esfuerzo de Sartre fuese una ontología, de hecho, yo caracterizaría su solución como la emergencia irregular y necesariamente efímera de un tipo de ser colectivo distinto. Pero quizá esto sólo sirva para dotar por adelantado de un halo de legitimidad cuasi sagrado al nuevo concepto todavía ausente.

V

Hay, sin embargo, un pequeño grupo en particular cuya existencia no puede ser eliminada de la utopía ni prohibida o expulsada por la operación suprema de la unanimidad utópica: la familia. Persiste como un cuerpo extraño dentro de la nueva sociedad, y esa persistencia, asegurada sin duda por la biología, amenaza al geométrico diamante utópico con un defecto de forma que no puede corregirse y con cuya desaparición no se puede fantasear, por mucho ingenio utópico que se emplee en hacerlo. Es como si la propia forma utópica, la maquinaria de representación, repitiera el famoso grito de André Gide, «Familles, je vous hais!»; un grito de impotencia, no una declaración de guerra que pudiera ganar.

Esta propuesta paradójica, que en parte explica la inveterada imperfección de la forma utópica y su incapacidad estructural de alcanzar el cierre, tal vez pueda aclararse desde varios puntos de vista. El primero está relacionado con la identificación de la familia como componente básico de ese modo de producción del que el capitalismo

---

[40] J.-P. Sartre, *The Critique of Dialectical Reason*, 1960, volumen I, Londres, 2004 [ed. cast.: *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 2004]; y véase mi Introducción a este libro.

moderno intentaba huir: de hecho, el propio periodo de Moro es precisamente esa época de transición en la que los nuevos Estados nación intentan convulsivamente liberarse del sistema de clanes feudal y de las unidades familiares extensas de los grandes barones y terratenientes. La familia nuclear, sin embargo, no es la solución a esta lucha, sino sólo un efecto secundario de un proceso en el que la monarquía absoluta y la centralización consiguen sustituir a la dispersión de las propiedades feudales. De hecho, hasta los intentos de celebrar la familia nuclear en la literatura burguesa y en el realismo de los siglos XVIII y XIX contienen cierto patetismo, mientras que las quejas sobre su marco asfixiante se hacen cada vez más insistentes en el XX, desde Gide hasta la familia esquizogénica tan apreciada por la psiquiatría. El motivo romántico obligatorio, que parece un componente inevitable del texto utópico a partir del siglo XIX, puede considerarse una compensación a este problema irresoluble y un desplazamiento de su categoría de institución social a la de la sexualidad y las relaciones individuales. El feminismo moderno no es más que el esfuerzo utópico más reciente de eludir a la familia burguesa, acercándose al matrimonio en grupo y a los sistemas de un solo sexo; el movimiento posthumano añade una nueva arruga a modo de «sistema de parentesco opcional» de inconformistas y monstruos[41].

Quizá a este respecto sea útil también otra perspectiva. Hace unos años, Bourdieu y su equipo publicaron un maravilloso libro colectivo sobre la sociología de la fotografía aficionada[42]: dos de sus conclusiones pueden mantenerse (aunque sólo la segunda de ellas nos interesa directamente). La primera es la necesidad ideológica de justificar esta práctica para la que la sociedad no había producido aún una función o una categoría codificada; los fotógrafos aficionados lo hicieron tomando prestado el discurso estético de un arte más noble, a saber, la pintura, y reproduciendo la apología de la pintura en todas sus variantes. La experiencia del posmodernismo, todavía no registrada en la investigación de Bourdieu, y en la que la fotografía se ha convertido precisamente en una de las artes mayores por derecho propio (con autojustificaciones teóricas completamente diferentes, derivadas de la emergente «sociedad del espectáculo»), nos aporta cierta distancia respecto a esta práctica social en otro tiempo marginal y a los modos en los que entonces intentaba racionalizar su existencia.

Es, por lo tanto, una marginalidad que se vuelve ineludible en la segunda conclusión de Bourdieu, a saber, que fuese cual fuese la estética escogida, todos estos fotógrafos se mostraban unánimes en excluir las fotografías de familia de una práctica que

---

[41] Véase el notable ensayo de Phillip Wegner, «"We're Family": Kinship, Fidelity, and Revolution in *Buffy the Vampire Slayer*», en *Living Between Two Deaths: Periodizing US Culture, 1989-2001*, Durham, Carolina del Norte, de próxima publicación.

[42] Pierre Bourdieu, *Un art moyen*, París, 1965 [ed. cast.: *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003].

deseaban que fuese «artística». Bourdieu concluye que la fotografía aficionada se inventó como modo disfrazado y en apariencia aceptable de escapar de la familia burguesa, de salir de la casa, de crear un espacio en el que la familia estuviese ausente por completo. Podemos recordar aquí la sugerente idea planteada por Jean Borie de que la novela del siglo XIX era en sí un *art de célibataire,* y que incluso aunque estuviesen técnicamente casados, los novelistas del siglo XIX eran todos solterones burgueses en espíritu, situándose en un espacio social más libre desde el que mirar y juzgar de pasada una sociedad precisamente dominada por la familia nuclear burguesa[43] (los juicios por supuesto son las propias novelas, que después del logro de Jane Austen –¡otra solterona!– se muestran uniformemente negativas respecto al tema).

También podemos explorar esta incompatibilidad entre la forma utópica y la familia reflexionando sobre el destino de la segunda en ese discurso relacionado que es la teoría política. O bien la propia sociedad se asimila a la forma de la familia, como en el caso del patriarcado confuciano (o quizá se podría dar la vuelta y ver al Estado atrayendo la apariencia de la estructura familiar para sus propios fines); o bien, tras cierta consideración inicial del *oikos,* los filósofos políticos siguen a Aristóteles y disocian esta estructura (que por supuesto incluye gobernar a esclavos y siervos) del Estado propiamente dicho. De hecho, Aristóteles nos sobresalta observando que «el Estado es por naturaleza claramente anterior a la familia y al individuo, dado que el todo es por necesidad anterior a la parte»[44]. Por otro lado, todos esos teóricos han otorgado un lugar específico, junto con la monarquía y la democracia, a la oligarquía, que por lo general le parece a uno básicamente una asociación de grandes familias o clanes.

Pero lo que para la filosofía política es un mero problema se convierte para la utopía como forma en una misión: incluso allí donde la legislación no elimina por completo la existencia de la familia, la gestión y la reforma restrictivas tienden a reducirla al hecho biológico, no social, de la pareja, siguiendo el ejemplo utópico clásico de Esparta, donde hombres y mujeres viven separados y sólo se juntan de manera clandestina, y la progenie resultante ocupa su lugar en una guardería comunitaria. Y tampoco las utopías jesuitas de Paraguay, en las que por la noche se tocaba la campana para convocar a las parejas a sus deberes conyugales, ofrecen una versión convincente de una nueva transformación completa de la familia[45].

---

[43] Jean Borie, *Le Célibataire français,* París, 1976; y ahora véase Eve Sedgewick, *Between Men,* Nueva York, 1992.

[44] Aristóteles, *Politics,* párrafo 1253, verso 19.

[45] Véanse sobre otras utopías latinoamericanas, Fernando Gómez, *Good Places and Non-Places in Colonial Mexico,* Lenham, Maryland, 2001; Alicia M. Barabas, *Utopías indias,* México, Grijalbo, 1989; y Michael Ennis, «Historicizing Nahua Utopias», tesis doctoral, Duke University, 2005.

La persistencia de la familia burguesa en Bellamy es ciertamente uno de los rasgos de este influyente libro que no ha envejecido bien; creo que es más desagradable para los gustos modernos que el tan denigrado Ejército Industrial. Pero al mismo tiempo Bellamy incluye un antídoto que no desarrolla (quizá por timidez victoriana;la reticencia de Skinner sobre el tema también es digna de señalar, y explicable por los valores sociales estadounidenses). Dicho antídoto es probablemente, más que la educación de los hijos, el elemento central de todo el feminismo utópico, a saber, la cocina y el comedor comunales, que en efecto eliminan uno de los dos aspectos fundamentales de la función de la mujer como garante de la reproducción social, quedando el otro efectivamente eliminado por la guardería comunitaria[46].

La inquietud sobre la familia en la utopía, por lo tanto –que parecen darse en las formas antitéticas del temor a que desaparezca del todo o, por el contrario, a que todavía se mantenga–, tiene su lógica más profunda en esa estructura inevitable del cierre utópico que tan a menudo ha resurgido en este estudio y que probablemente también ofrezca un significado narrativo más profundo acerca de las inquietudes sobre la propia libertad. Así, en el contenido manifiesto, no sólo de una temática sintomática sino también de combinaciones de fantasías sobrecargadas y de múltiples capas, se proyecta una contradicción formal de la estructura profunda. A este respecto, por ejemplo, la inquietud por la familia se combina con las grandes cuestiones políticas del género, por una parte, y con los temores más oscuros sobre la sexualidad, por otra, al tiempo que se relaciona de manera tangencial con imágenes patriarcales y fragmentos narrativos cuya forma final es el Gran Otro aterrador de las antiutopías.

Tales constelaciones de temas con alta carga libidinal, catectizadas o anticatectizadas, son despertadas con facilidad por la forma utópica, que de inmediato cuestiona todo lo que haya en nuestra experiencia, desde la existencia personal a los hábitos institucionales y las fantasías sociales en otros planos. La temática utópica del cuerpo, de hecho, demostró ser especialmente favorable para las nuevas cuestiones de la contracultura de la década de 1960, cuando de hecho las utopías empezaron a florecer de nuevo, hasta que las frenó prematuramente la aparición de la nueva categoría política del grupo pequeño (de orientación étnica o identitaria) que, como ya se ha sugerido, no parece haberse acomodado al aparato narrativo de la utopía clásica.

Mientras tanto, otra crisis en la forma viene determinada por la aparente distancia entre estos materiales libidinosos y la naturaleza de la organización presente o

[46] Lyman Tower Sargent ha realizado un estudio integral sobre las formas adoptadas por la familia en las comunidades utópicas (o «intencionales»); véase «Utopia and the Family. A Note on the Family in Political Thought», en Arthur L. Kalleburgs, J. Donald Moon y Daniel L. Sabia Jr. (eds.), *Dissent and Affirmation. Essays in Honor of Mulford Q. Sibley*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1983, pp. 106-117, 256-259.

infraestructural, en sí significativamente modificada desde la aparición del capitalismo de tercera fase o neoliberal, cuyo contenido parece bifurcarse entre conspiraciones sin rostro, por un lado (en lugar de los grandes dictadores de antaño), y el ciberespacio de la innovación empresarial y su mercantilización del consumo. No obstante, el análisis narrativo parece la guía más fiable para estos dilemas, demostrando de paso que todas las polémicas políticas y conceptuales en torno a la «totalización» eran otras tantas discusiones sobre el cierre narrativo.

XIII El futuro entendido como perturbación

Recapitulemos en esta penúltima hora lo dicho. Hemos llegado laboriosamente a la conclusión de que todo el contenido utópico ostensible es ideológico y de que la función propiamente dicha de sus temas radica en la negatividad crítica, es decir, en su función de desmistificar sus números opuestos. El examen de la antiutopía, del temor a la utopía, por lo tanto, nos ha llevado a determinar que una de sus fuentes fundamentales está en la propia forma de la utopía, en la necesidad formal del cierre utópico. Además nos hemos visto acosados por la perpetua vuelta de la diferencia y de la otredad en lo mismo, y por el descubrimiento de que nuestros enérgicos saltos imaginativos hacia alternativas radicales eran poco más que las proyecciones de nuestro propio momento social y de nuestra situación histórica subjetiva: en consecuencia, ¡lo posthumano parece más distante e imposible que nunca!

De hecho, cuando formulamos el tema desde el punto de vista del destino de la utopía, de su futuro, o mejor aún, de su relación con nuestro futuro, todas las antiguas ambigüedades de la forma y el contenido resurgen y ya no está claro si el futuro que tenemos en mente es el de un género literario, tan a menudo declarado muerto en el transcurso de la historia, tan a menudo milagrosamente resucitado en momentos de necesidad y crisis, muy a modo de Gólem literario; o si hacemos referencia a la cosa en sí, el programa político, cuyo propio exceso y empeño en lo absoluto y en lo absolutamente irrealizable e imposible tan a menudo, y de manera tan paradójica, ha influido en lo meramente práctico y en la praxis de la política. En este punto, por lo tanto, la investigación se divide en dos sendas distintas, sobre cada una de las cuales sólo podemos esperar que, como los caminos de Swann y el Guermantes de Proust, acaben por unirse de nuevo demostrando que todo el tiempo han sido el mismo.

I

El primero de estos caminos, por lo tanto, es el de la evolución de la forma utópica, de la que Perry Anderson ha dicho que *Woman on the Edge of Time* [1976] marca una ruptura fundamental[1], pero que en otros aspectos sigue estando muy viva y siendo muy productiva para nuevos tipos de textos que transforman su propia tradición genérica (como siempre deben hacer, casi por definición, los nuevos textos). La otra cuestión se refiere al pensamiento utópico y a las alternativas sociales radicales, de las que, como es bien sabido, Thatcher afirmó que no existe ninguna, pero que muchos movimientos políticos de todo el mundo están hoy intentando reinventar con energía. ¿Acaso no implican necesariamente las respuestas a estas dos investigaciones específicas dos tipos de discurso muy distintos: por una parte, propuestas formales que de algún modo ofrecen una vía para salir de los puntos muertos ideológicos del contenido utópico que ya hemos analizado extensamente en este libro; por otra parte, las exploraciones económicas y los esquemas políticos novedosos que, divididos aproximadamente de acuerdo con lo que hemos llamado imaginación utópica e ilusión utópica, no pueden escapar del carácter de contenido (por muy formalista que siempre haya parecido el ejercicio de redactar constituciones)? Todavía no hemos podido sugerir ningún uso práctico para la estructura de neutralización esbozada en el capítulo XI, ya sea contemplada como la posibilidad de nueva producción literaria utópica o como un esquema político para acomodar una serie de ideologías sin caer en las esperanzas devotas de uno u otro pluralismo o multiculturalismo liberal. Lo que al menos puede afirmarse en esta fase es que la solución deberá ser resueltamente formalista, lo cual quiere decir un formalismo absoluto en el que el nuevo contenido emerge de la forma, de la que es proyección. De hecho, en ausencia de contenido fiable, sólo la forma puede estar a la altura de las circunstancias. La forma se convierte en contenido –en ese plano general que es la imaginación– mientras que los conjuntos de opuestos antes contaminados caen al nivel de la decoración o de la ilusión.

Lo que tal vez no hayamos recalcado bastante es la relación de esta crisis aparentemente política de la utopía (en general atribuida a la caída de los partidos comunistas y a su sustitución por los nuevos movimientos sociales y las corrientes anarquistas) con una crisis de representación más general atribuida a la llegada de la posmodernidad. Esto último no debe confundirse, por supuesto, con la propia rela-

[1] Perry Anderson, «El río del tiempo», *New Left Review* 26 [edición española], mayo-junio de 2004, p. 37. Y sobre las utopías feministas véase, Peter Fitting, «So We All Became Mothers'. New Roles for Men in Recent Utopian Fiction», *Science Fiction Studies* 12(1985), pp. 156-183; y «The Turn from Utopia in Recent Feminist Fiction», en Libby Falk Jones y Sarah Webster Goodwin (eds.), *Feminism, Utopia and Narrative,* Knoxville, Tennessee, 1990, pp. 141-158.

ción entre la modernidad y una crisis de representación, que el movimiento más antiguo intentaba superar mediante una heroica invención formal y las grandiosas visiones proféticas de los adivinos modernos. En la posmodernidad, la representación no se concibe como dilema sino como un imposible, y lo que puede denominarse una razón cínica en el ámbito del arte la desplaza mediante una multiplicidad de imágenes, ninguna de las cuales se corresponden con la «verdad». He sostenido en otra parte que ese supuesto relativismo ofrece sendas nuevas y productivas a la historia y a la praxis, y no hay razón para temer que las utopías posmodernas no sean tan enérgicas en su nuevo contexto histórico como lo fueron las antiguas en siglos anteriores. La duda más inmediata radica en la diferenciación de las utopías más recientes respecto a sus predecesoras modernas. Ya he advertido sobre los peligros de aplicar una concepción de ironía propiamente moderna a cualquier forma utópica nueva; a esa advertencia debo ahora añadir ese otro determinante moderno fundamental llamado «reflexividad». Hemos observado el funcionamiento de la reflexividad, por ejemplo, en el capítulo VI, en el que la propia estructura del cumplimiento de deseos oscila lentamente hacia su objeto, convirtiéndose así la forma en contenido y transformando, para empezar, el deseo utópico en un deseo de desear. Pero si esto es lo que ahora, en la posmodernidad, queremos decir cuando nos referimos a un formalismo absoluto, hasta el momento habremos hecho poco más que ofrecer una solución cansada y por ende convencional (moderna) a un problema nuevo e históricamente original.

Se trata también, de hecho, de una discusión entre la vida cotidiana y el gran proyecto colectivo, más a menudo (y con demasiada rapidez) asimilada a la diferencia entre el anarquismo y el marxismo. Un cierto anarquismo que resalte la libertad frente al poder del Estado, que no implique tanto la captura y destrucción de éste como la exploración de zonas y enclaves situados fuera de su alcance, parecería aumentar el valor de la vida en el presente y en el día a día, una concepción de temporalidad muy distinta de las estrategias de lucha anticapitalista a gran escala como las que la perspectiva de *El capital* parecería imponer. Tales diferencias alcanzan un punto crítico en torno a la idea ahora problemática de la revolución: su crisis no es sólo la práctica, la falta de agencia y, de hecho, de cualquier concepción sobre qué podría significar «llegar al poder» para movimientos que no son partidos en una situación en la que el poder es un circuito de redes cibernéticas. Se trata de una crisis centrada en la noción misma del tiempo, una oposición entre el aquí y el ahora de la revuelta perpetua –de hecho, de la propia vida cotidiana entendida como revuelta y revolución permanente– y la antigua tradición izquierdista del día concreto, el mito de la huelga general de Sorel, el amanecer del Año 1, el suceso axial, la ruptura que inaugura la nueva era (de revolución cultural, de construcción socialista, etcétera).

Pero ésta es una oposición entre temporalidades que también parece caracterizar a las utopías; el gesto inaugural de Utopo en oposición a esa vida cotidiana utópica si-

tuada más allá del final de la historia que radica en el centro de la propia forma. Ésta es, de hecho, una oposición narrativa entre el tiempo de los acontecimientos que podría convertirse en trama, organizarse en un relato en sus diversas versiones, y la visita guiada aparentemente no narrativa, en la que los rasgos de la vida cotidiana y de las instituciones cotidianas se enumeran con primor[2]. Desde el punto de vista de la subjetividad, también parecería que la oposición implica una distinción entre la conciencia –a modo de presencia impersonal en el mundo que permanece con nosotros mientras existamos– y el yo, que tan a menudo es objeto de la conciencia, pero también de la biografía y sus relatos, de la fantasía y el trauma, de las ambiciones «personales» y de la vida privada, en resumen, de la narración propiamente dicha. La conciencia es en ese sentido el espacio de lo existencial; el yo es el dominio de la historia, personal o de otro tipo. Pero también a este respecto resurge la vieja oposición entre ilusión e imaginación: la imaginación es el ámbito de la modelación de la forma y la narración por excelencia, mientras que la ilusión rige el detalle en el que mora y al que aporta una cualidad de atención distinta, sensual y obsesiva al mismo tiempo, y sin impacientarse o preocuparse por la prisa o el tiempo. En literatura, podemos decir que estas dos dimensiones son los planos específicos de la trama y del estilo, que nunca pueden reagruparse por completo; pero está claro que es una oposición que atraviesa todo lo demás, dando valor a la narración al mismo tiempo que pone en cuestión su primacía, y aflorando a modo de crisis en lo político al tiempo que pone en duda todas las fórmulas éticas más antiguas, junto a las psicoanalíticas más recientes.

No se trata de resolver este dilema o sus tensiones, de resolver su antinomia fundamental, sino por el contrario de producir nuevas versiones de esas tensiones, nuevas proporciones entre los dos términos, que perturben las antiguas (incluidas aquellas inventadas en el periodo moderno) y conviertan la antinomia en sí en la estructura central y el corazón latente de la propia utopía.

II

Cualquier nueva solución formal, por lo tanto, necesita tener en cuenta las originalidades históricas del capitalismo tardío –tanto su tecnología cibernética como su dinámica globalizadora– y la emergencia, asimismo, de nuevas subjetividades tales como la sobrecarga de posiciones múltiples o «parceladas» del sujeto, características de la posmodernidad y tocadas en el capítulo anterior, de acuerdo con las cuales somos negros en un contexto, intelectuales en otro, mujeres en otro, angloparlantes

---

[2] Callenbach, de hecho, ha escrito ambas versiones; su «Introducción» a *Ecotopia Emerging* (Nueva York, 1981), cuenta la historia de la Guerra de Independencia de Ecotopia frente a Estados Unidos.

en otro, y sujetos de clase media o burgueses en el quinto, quedando entendido que los «contextos» también se superponen y que, de hecho, nuestra situación histórica y nacional específica se define con mucha precisión por la coyuntura de todos estos contextos o marcos colectivos, que están sobredeterminados pero no son en absoluto indeterminados. La colectividad está así en nuestro interior con la misma plenitud que fuera de nosotros, en los múltiples mundos sociales en los que también habitamos todos al mismo tiempo. Pero si las utopías se pueden corresponder con este tipo de multiplicidad, serán con seguridad delanyanas, una polifonía bajtiniana desbocada, como en el caso del marido DJ hiperactivo de Oedipa Maas, de quien sus amigos dicen que cuando entran por la puerta «de repente la habitación se llena de gente»[3]. Uno piensa irresistiblemente en las grandes reuniones políticas de *La educación sentimental* de Flaubert, en las que huestes de excéntricos políticos expresan de manera interminable sus opiniones y planes en una verdadera Babel, capaz de transmitir repulsión a las utopías, a los intelectuales y al gentío al mismo tiempo; tan fácil es pasar de un modelo de la psique al de la república.

De hecho, el modelo político más sobrio de este pluralismo de las posiciones de la psique del sujeto, que se corresponde con la retórica de la descentralización, parece haber perdido su carga política tanto en la izquierda como en la derecha (esta última evocando el derecho de los Estados, la primera defendiendo la autodeterminación local). Paradójicamente, lo que ha desplazado ambos ideales no es sino la propia globalización, que con el mero cambio de una valencia puede, de hecho, pasar sin esfuerzo de una visión distópica de control mundial a la celebración del multiculturalismo global.

En este plano macropolítico, por lo tanto, la oposición ideológica entre el sujeto centrado y su Otro ha sido sustituida por la diferenciación entre lo planetario y lo local, como si cualquier tipo de variedad de formas provinciales que uno pueda imaginarse pudiera resistirse al poder abrumador de las fuerzas del mercado planetarias, y no digamos desligarse de éstas y reconquistar su autonomía y autosuficiencia. Esta última ha sido sistemáticamente desmantelada por la obligatoria división planetaria del trabajo establecida por el nuevo sistema mundial: las industrias locales autosuficientes son conducidas a la quiebra por enormes corporaciones internacionales, que después se disponen a atender esas necesidades a precios más elevados[4]. Es difícil imaginar una situación en la que pudieran reconstruirse las formas más antiguas de autosubsistencia nacional, a no ser que se produjese una revolución que dispusiera de recursos de capital autóctonos.

---

[3] Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, Nueva York, 1967, p. 104 [ed. cast.: *La subasta del lote 49*, Barcelona, Tusquets, 1994].

[4] Véase el admirable documental de Stephanie Black sobre Jamaica, *Life and Debt*, EEUU, 2001, 80 min.

En cuanto a la autonomía de lo local en cuestiones de cultura, dos fenómenos hacen improbable este tipo de tradicionalismo. Uno es el turismo, del que lo local, hoy en todas sus formas, es eminentemente dependiente, porque sus propias industrias nacionales desaparecen de modo gradual. El arte para turistas es ciertamente un nuevo espacio de creación y producción[5], pero difícilmente una forma a través de la cual producir y reproducir una cultura nacional o local más antigua. La otra es, por supuesto, la disneyficación, otra palabra para la posmodernidad y sus simulacros, porque la disneyficación, como en Epcot (el complejo turístico de Disney)[6], es el proceso por el cual las imágenes culturales heredadas se reproducen ahora de manera artificial, como en todos esos centros urbanos reconstruidos con primor que son reproducciones «auténticas» de sus anteriores yo: en Japón, se dice, los templos de madera se reconstruyen por completo cada cincuenta años, conservando la identidad espiritual a través de todos los cambios en lo material, al igual que nuestros propios cuerpos renuevan y sustituyen todas las células viejas a lo largo de determinados ciclos de tiempo. Pero esto no es lo mismo que la simulación, que como su nombre sugiere es mucho más comparable a la falsificación y a la «reproducción» sistemática de un periodo en suntuosos escenarios cinematográficos de dramas de época. La elitización urbana, la disneyficación, deben verse también como componentes de esa especulación inmobiliaria que, como el capital financiero, también define de manera fundamental a la posmodernidad (o al capitalismo tardío). En todo caso, ninguno de estos procesos es muy tranquilizador respecto al futuro de lo local; el turismo y la disneyficación son rostros gemelos de ese futuro que mira primero al Tercer Mundo y después al Primero.

Podemos así suponer que la oposición entre lo planetario y lo local es un dualismo ideológico que no sólo genera problemas falsos, sino también soluciones falsas: pluralismo y multiculturalismo son descendientes gemelos de este dualismo cuando el mismo desea sintetizar sus rasgos buenos en un término complejo o en una imagen de solución. La multiplicidad se convierte en tema central de esa resolución imaginaria, cuyo dilema conceptual sigue siendo el del cierre. Pero bien podemos suponer que esta nueva evolución tendrá cierto impacto en la propia forma utópica, explicando la aparente extinción de sus variedades clásicas y la aparición de formas nuevas y más reflexivas.

---

[5] Véase el capítulo dedicado por Peter Wollen al «arte para turistas» en *Raiding the Icebox*, Londres, 1993 [ed. cast.: *El asalto a la nevera*, Madrid, Akal, 2006]; y también Néstor García Cancilini, *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

[6] He oído a Reyner Banham expresar su respeto por la precisión histórica y estilística de los arquitectos de Disney.

III

Los textos más antiguos parecían de hecho ofrecer anteproyectos del cambio, planos para construir nuevas sociedades, y validarse ofreciendo visitas guiadas, descripciones sistemáticas de las nuevas instituciones y argumentos a favor de su superioridad. Éste es el sentido en el que Anderson acertaba, y las grandes utopías feministas de las décadas de 1960 y 1970 fueron, de algún modo, las últimas tradicionales. Paradójicamente, las antiutopías también prosperaron en estas visiones sustantivas (por no decir esencialistas), estas tematizaciones narrativas, a las que sólo tenían que trastocar cambiando las valencias de positiva a negativa. Puede por lo tanto plantearse una especie de ruptura a favor de la emergencia del thatcherismo y la crisis del socialismo; la aparición del capitalismo tardío en todo el mundo a partir de su integumento moderno, del que estalla en forma de globalización y posmodernidad plena. Sea cual sea la razón, tras este momento de transición convulsiva, la producción utópica tradicional parece haberse parado.

Pero la monumental trilogía de *Marte* [1993-1996] de Kim Stanley Robinson es sólo un ejemplo de una nueva tendencia formal, en la que no es la representación de la utopía, sino por el contrario el conflicto de todas las utopías posibles, y los argumentos sobre la naturaleza y la conveniencia de la utopía como tal, lo que pasa a constituir el centro de atención. En esto la nueva forma parece retroceder e incorporar en sí misma todas las oposiciones y antinomias que hemos distinguido en un capítulo anterior; reorganizarse en torno al dato cada vez más palpable y a la situación de multiplicidad ideológica y diferencia radical en el campo del deseo. La utopía empieza a incluir ahora todas esas amargas disputas en torno a los diagnósticos opuestos de nuestras desgracias sociales y a las soluciones propuestas para superarlas; y el centro de gravedad formal empieza, por lo tanto, a inclinarse precisamente hacia la cuestión de esas diferencias, que en Robinson se incorporan en las figuras principales de los «cien primeros» colonos de Marte: por ejemplo, los partidarios de la terraformación y los que se oponen a ella; los partidarios de la inversión empresarial y los que se oponen a ella; los partidarios de las pequeñas comunidades o de los clanes cerrados y los que se oponen a ellos, etcétera[7]. Lo utópico pasa entonces de ser el establecimiento de una maquinaria o un anteproyecto específicos a empeñarse en imaginar posibles utopías, en su mayor variedad de formas. Lo utópico no es ya la invención y la defensa de un plano de planta específico sino, por el contrario, el relato de todos los argumentos sobre cómo debería, para empezar, cons-

---

[7] Véase el estudio de Kim Stanley Robinson en la Segunda parte, artículo XII. Por otro lado, puede decirse que la decisión del «jati» de no olvidar sus anteriores encarnaciones constituye el momento «reflexivo» de la evolución histórica en *Years of Rice and Salt*, cit., pp. 338-339.

truirse la utopía. Ya no es la exhibición de una construcción utópica alcanzada, sino la narración de su producción y del proceso mismo de construcción.

Ésta es la meditada evaluación de Robert Nozick después de haber computado de manera lógica los diferentes rasgos de personalidad de las diferentes personas a las que una utopía dada necesitaría atraer:

> La conclusión que se debe sacar es que en la utopía no habrá *una* sola comunidad existente y no se mantendrá un solo tipo de vida. La utopía constará de utopías, de comunidades muy distintas y divergentes en las que las personas lleven distintos tipos de vida bajo diferentes instituciones. Algunos tipos de comunidades serán más atractivos para la mayoría que otros; las comunidades florecerán y se desvanecerán. Las personas dejarán unas para trasladarse a otras, o vivirán toda su vida en una. La utopía es un marco para las utopías, un lugar en el que las personas tienen libertad para unirse voluntariamente y perseguir o intentar realizar su propio sueño de lo que es una buena vida en la comunidad ideal, pero donde nadie puede *imponer* su propio sueño utópico a otros. La sociedad utópica es la sociedad del utopismo [...] la utopía es metautopía [...][8].

Se trata de un punto de vista verosímil, que reproduce con precisión exactamente ese sentimiento de *Zeitgeist* aquí analizado, a saber, que los pluralismos son la respuesta a unidades e identidades represivas de todo tipo.

Pero el programa se ve debilitado por cierto número de categorías modernas, síntomas de su incapacidad para abordar plenamente el *novum* de la posmodernidad o para situarse a la altura de sus nuevos problemas. Entre estos síntomas modernos destaca nuestra vieja amiga, la categoría de la reflexividad, que constituía una de las «soluciones» fundamentales de lo moderno hasta donde uno desee retrotraerse: bien desde el punto de vista convencional de la historiografía (el de que lo moderno empieza con esta o aquella forma de conciencia propia, ya se sitúe en Descartes, en Lutero, o en la ciencia moderna), o de la historia del arte, en la que indefectiblemente todos los movimientos modernos, del tipo que sean, están dotados de reflexividad y autodesignación. El uso que Nozick hace de la fórmula del «meta» es una abreviatura de este *deus ex machina* moderno, y su noción más sustancial de la diferencia estaría mejor servida por otra línea de pensamiento; los verdaderos creyentes pueden, en otras palabras, ser enormemente inteligentes, historicistas y refle-

---

[8] Robert Nozick, *Anarchy, the State and Utopia,* Nueva York, 1974, pp. 311-312 [ed. cast.: *Anarquía, Estado y utopía,* México DF, FCE, 1988]. Nozick olvida la gran solución de la armonía de las pasiones, o *combinatoire* libidinal, planteada por Fourier. Más seria, pero habitual en todas las teorías políticas o culturales de la utopía, es la ausencia de la cuestión que debería haber sido inevitable desde Marx y el marxismo, a saber, la de la organización económica.

xivos, sin dejar de ser fanáticos. El empeño en lo absoluto es un acto de voluntad, y no siempre hospitalario con la equidad pluralista.

IV

Parecería más productivo reformular nuestro problema atendiendo al dualismo de la ilusión y la imaginación al que tan a menudo se ha apelado aquí: el *studium* y el *punctum*, por así decirlo, de la imagen utópica. ¿No sería entonces adecuado caracterizar el actual estado de la producción utópica como el reemplazo de la imaginación utópica por la ilusión utópica, del cambio de una visión utópica superior o estructural por el deleite en un enjambre de detalles utópicos individuales, que se corresponden con la parcelación y la tematización de sendas opiniones utópicas individuales y de fantasías personales o de estilos de vida? Esto no supone subestimar el valor de las inmensas energías de ilusión utópica generadas hoy en todo el mundo como fuentes de combustible alternativas, en un intento de utilizar la inventiva y el ingenio para una serie de problemas, en apariencia tan irresolubles individualmente como en un principio inseparables. La Tasa Tobin es uno de ellos, y puede quizá apreciarse más como desfamiliarización adecuadamente utópica de un dilema que como programa político práctico. Podemos también reiterar el valor de la sociedad de la lotería de Barbara Goodwin, en la que el azar, y no la lógica de la clase social, dicta la distribución contingente de ventajas e impide que la desigualdad económica cristalice y se perpetúe[9]. Por su parte, el marco de crisis y catástrofe que estructura tantas de las novelas de Kim Stanley Robinson permite desplegar una inmensa variedad de soluciones ingeniosas y a menudo utópicas, que merecen un estudio por derecho propio.

¿No sería entonces, tal vez, aconsejable sustituir esa oposición en funcionamiento por un concepto más unificado del mecanismo utópico propiamente dicho, que excluya los numerosos males de la actual globalización capitalista tardía y al mismo tiempo impida la devolución de dicha utopía así como su desintegración en un «tiempo de problemas» anárquico? Para ilustrar ese posible mecanismo me centraré en una propuesta utópica de la década de 1960 olvidada y todavía sugerente: *Utopías realizables* [1975] de Yona Friedman. El de Friedman es un conjunto de demostraciones singularmente abstracto pero argumentado de manera muy convincente, en el que se clasifican las diferentes opciones utópicas y se articulan sus condiciones de posibilidad. Este ascetismo analítico acaba dando lugar a la indulgencia de una visión planetaria de la utopía, que tiene un parecido familiar con las más conocidas del

---

[9] Barbara Goodwin, *Justice by Lottery*, cit.

periodo, como la ciudad mundial de Buckminster Fuller, Kenneth Boulding y Lefebvre; en ellas el propio planeta ofrece el cierre utópico, y sus exigencias ecológicas ya plantean una serie de límites que definen las posibilidades utópicas.

Pero no son las cualidades periódicas de esta visión las que me interesan aquí; por el contrario, quiero señalar una distinción fundamental entre los mecanismos que Friedman propone y los propuestos por los teóricos políticos. Radica en la separación por principio y absoluta entre lo económico y lo político, o en otras palabras, entre la infraestructura y las superestructuras políticas (y otras). Esta separación concuerda mucho con mi propio sentimiento de que el marxismo plantea la primacía de lo económico (y que su omisión de la teoría política no es accidental sino, por el contrario, una feliz consecuencia); además de explicar esa suspicacia hacia lo político, o incluso el fin o la abolición de la política que ha parecido endémico a la forma utópica.

Podemos ahora cuestionar la propuesta de pluralismo de las utopías expuesta por Nozick a la luz de la multiplicidad de comunidades utópicas diseminadas por todo el planeta planteada por Friedman, sobre las cuales él insiste –muy contra el espíritu de la reflexividad de Nozick– que están incomunicadas entre sí, cada una con su propia cultura y su política local (o la ausencia de ella), cada una siguiendo su propio absoluto. Así, al contrario que tantos pensadores utópicos del periodo, Friedman repudia por completo cualquier concepción de un Estado mundial, de un organismo de Naciones Unidas o de *ekumen* de nivel superior que de algún modo unifique a la humanidad (y así, como en el argumento de Sartre/Le Guin, exija un enemigo eterno contra el que desarrollar esta fusión de toda la humanidad). Las diversas utopías cerradas no se combinan mediante lo político, sino que se relacionan por la infraestructura, es decir, mediante el propio planeta y su materialidad:

> La infraestructura significa el soporte *material* de los diversos proyectos, utopías, modos de utilización, normas de conducta, etc. […] Mientras que un Estado mundial, una organización de arbitraje y vigilancia, es irrealizable, una organización de gestión mundial es por el contrario perfectamente factible, siempre que se limite al mantenimiento de rutas de acceso que conecten entre sí los diversos territorios y que permitan el intercambio de medios de supervivencia[10].

Pero no hemos enunciado aún los dos mecanismos fundamentales de este nuevo sistema utópico planetario, el *punctum* utópico, por así decirlo: son el derecho a la mi-

---

[10] Yona Friedman, *Utopies réalisables*, París, 1975, p. 275 [ed. cast.: *Utopías realizables*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977]. Se puede encontrar una revisión y una crítica a toda la gama de utopías antiestatales de este periodo en Boris Frankel, *The Post-Industrial Utopias*, Madison, 1987 [ed. cast.: *Los utópicos postindustriales*, Valencia, Alfons El Magnánim, 1990].

gración y la abolición de los impuestos. El derecho a la migración responde a la fastidiosa cuestión a menudo tachada de totalitaria, o, en otras palabras, qué hacer con las utopías que a uno le resultan desagradables o asfixiantes, si no aterradoras; la cuestión de la unanimidad o de la mayoría, ésa a la que tantas distopías se aferran para refutar definitivamente toda la idea. ¿Una pluralidad de utopías? ¿Y qué si un grupo descarriado adopta el patriarcado o algo incluso peor? De acuerdo con este principio fundamental, uno se va sin más, y se traslada a otra utopía, en la que se mantenga una doctrina religiosa estricta como en Ginebra, o un republicanismo laico, en imitación a la república romana, o el simple hedonismo y el libertinaje, o una estructura de clanes tradicional (en la que uno probablemente tendría que casarse con parientes o entrar como dependiente o esclavo). El parecido con la trilogía de *Marte* es ineludible.

Lo ingenioso de esta propuesta es que cumple dos funciones distintas, una de las cuales acabamos de exponer y está relacionada con lo que antes se denominaba libertad (frente a uno u otro tipo de Estado o sistema). La otra es el corolario menos obvio de que este principio garantiza la existencia de comunidades múltiples, descentralizadas y, de hecho (como explica Friedman), incomunicadas. Si uno puede moverse de este modo, e intercambiar un absoluto por otro, obviamente deben existir varias ofertas, y deben de ser relativamente autónomas, e incapaces de influir indebidamente unas en otras. Volveremos enseguida a esa parte del asunto.

Ahora observemos el otro principio, en el que se priva al Estado de los impuestos. Eso, por supuesto, ya lo tenemos, porque uno de los mecanismos más ingeniosos en la disolución neoliberal (o neoconservadora) del Estado del bienestar ha sido, sencillamente, reducir los impuestos a los ricos hasta el punto de que el Estado ya no pueda permitirse sus servicios sociales, y se encuentre también, por la sensibilidad del propio asunto de la fiscalidad, en una posición en la que no podía hacer retroceder el reloj político a no ser que se produjese el tipo de cataclismo universal (como la Gran Depresión) que en su momento había conducido a la fundación de dicho Estado del bienestar. (Parece que hoy ni la guerra, por cara que sea, constituye un cataclismo de ese tipo, al menos en Estados Unidos.)

Pero el neoconservadurismo no incluye el reverso de esta proposición, a saber, que normalmente el dinero obtenido mediante la tributación debe sustituirse por el trabajo público de los propios ciudadanos, algo que Rudolf Bahro había previsto al mismo tiempo en su visión utópica de la transformación del sistema de Europa oriental en *La alternativa* [1977]: todos efectuarán trabajos cívicos e incluso manuales; habrá deberes policiales, recogida de basura, proyectos hidráulicos, construcción de carreteras y demás, voluntarios; los sistemas de intercambio y canje compensarán esta «eliminación» de los impuestos y del excedente estatal; y poco a poco queda claro que el resultado –si uno quiere la otra función, además de la política de reducir el propio Estado– también será el de desplazar la centralidad del dinero en

la economía. La fuerza del comienzo puede quizá extenderse hasta abarcar todas las posibilidades de creación de una «reserva fija» de riqueza y reducir el dinero de nuevo a la función más limitada de intercambio.

Por último, debería señalarse que estos dos principios son anticapitalistas (sin que a pesar de todo sean necesaria o abiertamente socialistas): el primero imposibilita la ampliación y la expansión necesarias para el capital; el segundo elimina el medio por el cual se acumula el capital.

La utopía de Friedman tiene el mérito notable de trasladar el énfasis de las ideologías de la comunicación que celebran el nuevo sistema planetario a la posible infraestructura material o económica de dicho sistema. Pero esto significa también un paso de la diferencia a la identidad y de la pluralidad del detalle al cierre de la totalidad. También suscita dudas acerca de la representabilidad de esta nueva utopía planetaria; y la representabilidad, o la posibilidad de proyectar, es una cuestión muy significativa para la política práctica, como veremos en breve.

Propongo, por lo tanto, una forma más accesible o visualizable de este sistema planetario imaginable, sobre el que debemos recordar que su novedad como mecanismo utópico consiste en que las partes que lo componen estén incomunicadas o sean antagónicas, una novedad que tuvo el efecto inmediato de excluir retóricas de comunicación, multiculturalismo e incluso imperio (en el sentido reciente de americanización). En este espíritu, propongo pensar en nuestras utopías autónomas e incomunicadas –que varían desde las tribus nómadas y los primeros asentamientos hasta las grandes ciudades Estado o las ecologías regionales– como sendas islas: un archipiélago utópico, islas en la red, una constelación de centros discontinuos, a su vez internamente descentralizados. De inmediato esta perspectiva metafórica comienza a sugerir una serie de analogías posibles, que combinan las propiedades de aislamiento con las de la relación. Porque, de hecho, es a modo de utopía de relacionalidad estructural como debemos entender la actual propuesta: «diferencias sin términos positivos» fue la formulación inaugural de Saussure, que de un modo más profundo puede considerarse que caracteriza a todo el pensamiento moderno, al alejarse de la sustancia aristotélica para acercarse a las modernas concepciones de proceso.

Quizá nadie pensase más profundamente en las islas que Fernand Braudel en su monumental historia del Mediterráneo; y en principio no podemos hacer nada mejor que seguir el avance de su pensamiento mientras recorre las características geográficas del gran mar interior: enclaves aislados tales como las aldeas de montaña, y después los fértiles valles que aparecen entre ellas, llegando al final a las llanuras, ingratas debido a los pantanos y la malaria, y por último a los puertos, a menudo separados de la tierra circundante por una cadena montañosa que desciende hasta la costa. Así lentamente la vida colectiva se dirige hacia el mar, como la imaginación del historiador.

Después, a medida que el mar invade todas estas áreas y abre lazos entre ellas, él salta, con la mente, de las propias islas, que van formado las estaciones de las grandes rutas comerciales o, como Cerdeña, vegetan en un aislamiento bastante improductivo o, por último, forman todo un sistema en su propio multiplicidad, como el archipiélago griego: «Vida precaria, estrecha, constantemente amenazada: tal es la suerte de las islas; su vida íntima, si se quiere. Pero su vida exterior, el papel que desempeñan en el primer plano de la escena de la historia, es de una amplitud que no se esperaría de mundos tan miserables. La gran historia, en efecto, pasa frecuentemente por las islas»[11].

Pero ahora, poco a poco –fascinado por la dialéctica de estos enclaves, objetos de colonización tan plenamente como sujetos de la historia por derecho propio, al menos por un breve periodo, y con fortunas caracterizadas de hecho por esa fundamental variabilidad y mutabilidad temporal que caracteriza a la historia de todo el mar interior– Braudel amplía la metáfora:

> Y las islas que no circunvala el mar. En este mundo del Mediterráneo, tan excesivamente compartimentado, donde la ocupación del suelo deja grandes vacíos –sin contar los del mar–, hay otras islas, además de las verdaderas. Otros mundos casi estrictamente aislados, casi islas –la palabra es evocadora– como Grecia y otras regiones que, encerradas entre murallas terrestres, no tienen otra salida que el mar. ¿No era una isla, en este sentido, el reino de Nápoles, bloqueado en el norte por la barrera de las montañas que forman sus fronteras con Roma? En nuestros manuales se menciona una isla de Mogreb, Djezirat-el-Mogreb, la isla de Couchant, entre el océano, el Mediterráneo, el mar de las Syrtes y el Sahara. Un mundo sujeto a los más bruscos cambios[12].

Pero entonces la imaginación de Braudel se excita y aviva con esta nueva idea. *Il s'échauffe:* islas que no circunvala el mar: «Se dirá de la región lombarda […] Asimismo y de análogo se dirá, exagerando un poco, que […] Portugal, Andalucía, Valencia, Cataluña […] España en su totalidad. Al este, en el otro extremo del Mediterráneo, también es una isla Siria, este espacio situado entre el mar y el desierto […] etc.»[13]. Ahora la disminución de la cadencia, el tiempo de reflexión:

> No cabe duda de que estamos abusando ampliamente a ese respecto de la noción de la insularidad; pero lo hacemos en beneficio de una exposición más clara. Los países del

[11] Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the age of Philip II,* Nueva York, 1972, volumen I, p. 154 [ed. cast.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II,* Madrid, FCE, 1976, vol. I, p. 203].

[12] *Ibid.,* pp. 160-161 [211].

[13] *Ibid.,* p. 161 [211-212].

> Mediterráneo son, en verdad, colecciones de regiones aisladas entre sí, que sin embargo se buscan y se atraen constantemente las unas a las otras; de aquí que haya entre ellas un constante vaivén, a pesar de las jornadas de camino o de navegación que las separan; vaivén que el nomadismo de los hombres del Mediterráneo facilita. Pero los contactos que estos hombres establecen son como descargas eléctricas, violentas y discontinuas. Como una fotografía ampliada, la historia de las islas resulta ser la que nos revela la más nítida explicación de esta vida mediterránea, permitiéndonos comprender mejor por entero que cada provincia mediterránea ha podido conservar una originalidad tan irreductible, un perfume regional tan poderoso, en medio de la más extraordinaria mezcla de razas, de religiones, de costumbres y de civilizaciones que jamás haya habido en la tierra[14].

Ésta es, por lo tanto, la verdad más profunda de lo «local»: no ciudades que intentan revivir su debilitada existencia mediante el turismo, la elitización, la disneyficación, o los Juegos Olímpicos; no fantasías de industrias de alta tecnología y la revolución de la propiedad urbana mediante el poder mágico de los microchips; ni siquiera la fantasía izquierdista de desconectar, en la que el socialismo local o el nacionalismo progresista rompen heroicamente con las grandes redes planetarias y avanza solos.

De hecho, el plan de combinación estructural es en sí mismo la verdad de la utopía y quizá incluso de la propia democracia. Aquí tenemos el reproche supremo al sujeto centrado y el despliegue pleno de la gran máxima de que «la diferencia relaciona»: una de las imágenes más vívidas de lo colectivo en todos sus conflictos y conspiraciones o convenios productivos internos. Ésta es la gran lección de Fourier, y es también la fuente de la atracción libidinal profunda que la propaganda del libre mercado ejerce y, de hecho, de la metáfora del intercambio; la cuadratura del círculo de las antiguas paradojas del uno y los muchos, lo autónomo y lo dependiente; quizá incluso la resolución del dilema de Sartre respecto a si lo verdaderamente colectivo no exige la aparición de un enemigo externo. En esto (como de hecho con su propio microgrupo fusionado) las partes del colectivo pueden interiorizar sus propias amenazas mutuas, producentes de solidaridades efímeras y constelaciones de alianzas internas cambiantes. También en esto el juego de esa suprema fuerza social de la envidia enciende relaciones móviles, al igual que genera un cálido narcisismo de punto a punto (Žižek ha descrito de qué modo, antes de las guerras civiles, la violencia y los odios étnicos de las denominadas nacionalidades adoptan la forma de los chistes étnicos más afectuosos, de envidiosos insultos y calumnias racistas que ligan a las personas en el eros freudiano, antes de que sus energías se dispersen en el tánatos)[15].

---

[14] *Ibid.*, p. 212.

[15] Slavoj Žižek, *Revolution at the Gates*, Londres, 2002, pp. 202-203.

Esta visión de patrones de relación internos y cambiantes ayuda mucho, creo, a paliar las objeciones al cierre del sistema en su totalidad, al mismo tiempo que garantiza de modo permanente o estructural ese vacío o distancia internos del sujeto, que normalmente en las ideologías convencionales basadas en el sujeto entendido como sustancia plena se pasa por alto o se reconoce erróneamente y se reprime; porque sea cual sea el juego de interrelaciones, éstas deben proyectar siempre una chispa entre los polos y vivir en una permanente sensación de inseguridad e insatisfaccción. En cuanto a la otra objeción, la del núcleo irreducible, o la pizca de exceso que no puede asimilarse –como las contingencias fundamentales de lo social y de la historia se metaforizan a menudo– también se da presumiblemente en los vacíos entre los enclaves y el hambre insaciable que los une sin conducirlos hacia el exterior, hacia la conquista imperial, dado que en el grado de globalización en el que ahora planteamos el problema político no hay exterior y no queda nada por conquistar o colonizar. Pero toda la función de un sistema como éste es la de compensar las diferencias ecológicas entre regiones: la extracción mineral en una se equilibra con la industria especializada en otra, y la agricultura con otros tipos de producción, como en el antiguo ideal de un sistema federal[16].

---

[16] La ex Yugoslavia nos proporciona un ejemplo excelente de sistema federal así contemplado. Véase Susan Woodward, *Balkan Tragedy,* Washington DC, 1995, pp. 36-38: «El concepto de nación constituyente puede considerarse una acomodación a esta realidad. Los individuos retenían su derecho nacional al autogobierno vivido fuera de la república de su nación de origen […].

Las instituciones federales se fundamentaban en la idea cooperativa de gobierno basada en consejos *(saveti)* en los que los representantes de las repúblicas y las provincias (en el parlamento, el poder ejecutivo, el banco central, la presidencia estatal colectiva, y demás) eran consultados, deliberaban y tomaban decisiones consensuadas. El sistema de representación paritaria de naciones y el consenso tenían por objeto impedir que un único grupo nacional se hiciera con el dominio del Estado. Fue diseñado por las naciones numéricamente más pequeñas (en especial eslovenos y croatas) explícitamente en reacción al dominio político del aparato estatal serbio en el periodo de entreguerras (1919-1941). Por lo tanto, toda la política federal dependía de la cooperación de los líderes republicanos, que podían vetar cualquier decisión.

El país tenía una economía mixta, en la que la coordinación económica se daba a través de un híbrido de instrumentos. Los precios libres regulaban el mercado de venta al por menor, pero los contratos de suministro bilaterales regían la mayoría de las transacciones entre empresas públicas o entre las empresas de elaboración y los agricultores privados. Las negociaciones corporativas entre sindicatos, cámaras de comercio y gobiernos establecían las normas sobre los salarios y las prestaciones de las empresas. Un plan social indicativo, similar al sistema de planificación francés, informaba sobre las futuras tendencias en las preferencias gubernamentales sobre política crediticia. El plan se basaba en una amplia consulta a las empresas, los ayuntamientos, las repúblicas, las asociaciones de productores y los funcionarios, y era aprobado por el parlamento federal, no en la jerarquía ministerial del planeamiento central. La mayoría de las decisiones económicas eran objeto de amplia consulta, debate y participación».

De hecho, si no fuese un término tan gastado y potencialmente confuso, el federalismo sería un nombre excelente para las dimensiones políticas de esta metáfora utópica, hasta disponer de uno mejor. Pero no estará enfocado mientras no nos demos cuenta, por una parte, de que Estados Unidos no puede considerarse un sistema federal (al menos desde la ratificación de la Constitución estadounidense), en la medida en la que el nuevo e imprevisto poder de normalización de los medios ha convertido al Superestado en un inmenso experimento de nivelación social e ideológica (sin una igualdad económica adjunta). Sería también necesario entender el fracaso de la Unión Soviética de un modo distinto, no como el hundimiento de un comunismo o un socialismo, sino del proyecto federal propiamente dicho que tal unión presuponía. No es éste el lugar adecuado para presentar ese argumento en apariencia perverso, pero baste señalar el ejemplo del experimento de federalismo socialista aún más espectacular que fue la ex Yugoslavia: los historiadores han demostrado de manera convincente que la causa fundamental del hundimiento de este sistema admirable no fue la muerte de Tito, ni siquiera las enemistades raciales y étnicas supuestamente antiguas de los socios, sino por el contrario el sospechoso habitual, a saber, la globalización y las políticas del FMI y del Banco Mundial que de manera sistemática y deliberada debilitaron el sistema federal[17]. Y tampoco tenemos que alejarnos para encontrar ejemplos de la fragilidad del federalismo en el mundo contemporáneo: Canadá y España son característicos; del mismo modo que todas las guerras civiles y secesiones del mundo (a menudo áreas demasiado pequeñas para ser viables por sí solas, si dicho juicio tiene sentido después de la implantación del nuevo sistema global) son testimonio claro de la extrema sensibilidad del proyecto federal, que es una tarea más urgente para la teorización política actual que la propia democracia, a no ser que, de hecho, queramos entender el problema de la democracia (que tampoco existe apenas en ninguna parte del mundo en la actualidad) como una alegoría y un microcosmos del federalismo propiamente dicho: la coexistencia y la interrelación de unidades semiautónomas y múltiples de tal modo que la tensión entre el todo y la parte nunca se resuelva (en beneficio de cualquiera de ellos).

Sin duda, ya podemos percibir las primeras alegorías de esos federalismos de unidades mayores en diversas zonas del mundo contemporáneo: pienso en la pro-

---

[17] *Ibid.*, p. 61: «Cuando el programa del FMI y la reforma económica empezaron a legislar reformas en la banca, en las relaciones económicas exteriores y en el sistema monetario, y cuando surgieron los debates políticos por los recortes del presupuesto federal, por los derechos a los ingresos derivados de la exportación y por los controles salariales, cambiaron a una posición confederada más radical. Las garantías establecidas por la constitución existente ya no bastaban; su independencia económica exigía nuevas protecciones políticas. Esto suponía eliminar las restantes funciones políticas del gobierno central –los tribunales, la policía, el ejército, las normas de procedimiento y el fondo de ayuda al desarrollo federales que mantenían ligadas las repúblicas y las provincias– a favor de la soberanía republicana».

pia Europa como una futura asociación federal, que no es capaz de decidirse por completo acerca de sus dimensiones; pienso en el sureste asiático, compuesto por un conjunto de culturas e idiomas tremendamente variados cuyos Estados han establecido una interrelación comercial y política. Y podemos también encontrar vestigios sintomáticos de estas formas emergentes en el pensamiento: la propia obra maestra de Braudel, compuesta en un campo de prisioneros durante la caricatura alemana de federalismo europeo, es ya una anticipación de la futura Europa (muy precisamente en el párrafo que he citado), mientras que su posterior obra sobre la tecnología puede considerarse síntoma del comienzo de la propia globalización. A su vez, la recuperación por parte de Deleuze de la monadología de Leibniz, esa inmensa red federal de mónadas superpuestas, es también una anticipación de esta figura política. La posibilidad de que se establezca una nueva unión de países latinoamericanos de características similares, o la posibilidad del liderazgo brasileño en una comunidad de países de todo el mundo decididos a forjar una resistencia contra la globalización estadounidense, serían otras figuras posibles de la invención de entidades colectivas distintas del imperio o la secesión.

V

Pero la incapacidad del federalismo para volverse completamente utópico no radica sólo en su incapacidad de realización práctica: el momento en el que se convierte en «exactamente eso», descendiendo de un ideal trascendental a un conjunto contingente de soluciones empíricas. Radica sobre todo en su carencia de representación, es decir, de la posibilidad de una fuerte catexis libidinal. No se puede conferir al federalismo el deseo asociado con el objeto perdido, imposible de hecho: la flor azul, esa «masa de rollos dulces» sobre la que agoniza el soñador Dvanov en *Chevengur*[18], saltando febrilmente en la oscuridad, murmurando para sí, «¿pero dónde está entonces el socialismo?». En este punto el ideal colectivo se identifica con un tipo de objeto que el soñador ansía, y que aporta a los pensamientos políticos la densidad de la pasión y la fuerza para instar a la acción, y a la acción colectiva, por cierto. El federalismo parecería carecer de esa inversión apasionada que el nacionalismo posee de manera destacada; ese «resto de algo *real*, un núcleo de disfrute no discursivo que debe estar presente para que la nación, en cuanto efecto de entidad discursiva, alcance su congruencia ontológica»[19]. De hecho, sería cuestión de gran inte-

---

[18] F. Jameson, *The Seeds of Time*, cit., pp. 197-198.
[19] S. Žižek, *Tarrying with the Negative*, cit. p. 202.

rés político hacer un inventario no sólo de los diversos objetos perdidos que las pasiones nacionalistas modernas han planteado, sino también de qué ocurre cuando el federalismo funciona, al menos durante un tiempo, como en la ex Yugoslavia. Por su parte, muchos de los socialismos de éxito se han combinado con las energías del nacionalismo para producir visiones colectivas aún más fuertes; y tampoco está claro qué función desempeña el nacionalismo en los movimientos políticos de masas que se han autodenominado religiosos, y que han afirmado estar por encima de la raza, la nación o la *ethnie*. El nacionalismo es como mínimo el paradigma activo más notable y fructífero del gran proyecto colectivo y de los movimientos y las políticas colectivas; esto no significa en absoluto aceptarlo como idea política sino, por el contrario, una razón para utilizarlo como instrumento para evaluar otras posibilidades colectivas.

Desde un punto de vista puramente intelectual y nostálgico-teórico, el Mediterráneo de Braudel presenta ciertas analogías: el entusiasmo por la idea del Mediterráneo, por el concepto del Mediterráneo como objeto estructural y colectivo único; Porque la lucha por el control entre el Imperio español y el otomano lo convierte en objeto de deseo, y de hecho lo construye como tal. Y la energía fluye de nuevo a medida que este sistema que constituía el centro del mundo se ve desplazado gradualmente por el Atlántico: la entropía del deseo y la desinversión del objeto en sí.

A este respecto, por lo tanto, el cierre sigue siendo un rasgo del sistema del deseo, constituyendo el objeto propiamente dicho, sin importar que sea enorme o diminuto, aislándolo dentro de un campo perceptivo en el que se le puede *nombrar:* seguramente el requisito primero y fundamental para cualquier objeto del deseo perdido o hallado. Y lo mismo puede decirse de esa masa incomparablemente mayor que es el Marte de Kim Stanley Robinson: la Tierra se está convirtiendo sólo en un objeto de deseo comprensible a través de la pérdida o la sustracción (una catástrofe a menudo alegorizada en las versiones de la diáspora humana dispersa por el espacio galáctico dadas por la ciencia ficción), los humanismos de un solo mundo son en general demasiado débiles para producir estas energías, como el pacifismo enfrentado a la guerra, o la democracia ante el líder, a pesar de que dichos enfrentamientos estén calculados para hacer revivir y fortalecer a ambas partes.

Nuestra cuestión es, sin embargo, si la utopía podría convertirse de alguna forma en dicho objeto y despertar estas pasiones que los milenarismos religiosos revelan pero que, como cuestión histórica, sólo *El año 2000* de Bellamy parece haber generado en la vida social real de las naciones, produciendo un movimiento político en Estados Unidos (curiosamente llamado «nacionalista»), y cientos de traducciones a otros idiomas. No basta decir que Bellamy parecía proporcionar algunas respuestas a esta desnuda situación industrializadora y sus masas obreras, así como a sus respetables estratos medios. Su libro es ciertamente una ilustración fundamental del

análisis de Laclau-Mouffe sobre el significante vacío y su poder político para crear alianzas. Pero el enigma del deseo se mantiene, y ya no estamos bien situados para apreciar el secreto de Bellamy.

Debemos acabar esta línea de discusión volviendo al concepto de mecanismo utópico, que ahora parece adecuado reevaluar a la luz de la oposición entre la ilusión y la imaginación. La idea de mecanismo parece haber demostrado la necesidad de interrelación o cooperación entre la división del trabajo de estas dos fuerzas: por una parte, apelando al intelecto y al ingenio de lo utópico, y por la otra, demostrando que lo que se llamó imaginación resultó estar muy relacionado no sólo con el cierre del sistema, sino también con su capacidad de ser nombrado, es decir, con sus posibilidades de representación (y, por lo tanto, de inversión libidinal). Al mismo tiempo, el concepto de mecanismo, que ya contiene en sí mismo el proceso o la actividad como método o virtualidad, tiende a oscurecer esa característica estructural fundamental de la utopía, que la define y capacita plenamente en la misma medida en que trasmite el juicio sobre ella, a saber, la omisión de la agencia, la obligación de la utopía de mantenerse como fantasía irrealizable.

VI

¿Cuál puede ser hoy entonces la función de una entidad tan ambigua como la utopía, si no es la de pronosticar las posibilidades políticas y empíricas? ¿Puede esta función buscarse e identificarse formalmente sin adicionar uno u otro contenido local?

En una espléndida interpretación de la crítica hecha por Walter Benjamin al progreso en la «Tesis sobre el concepto de historia», Habermas ofrece una asombrosa caracterización de los efectos políticos prácticos que Benjamin esperaba que dicha crítica tuviese (debería señalarse que Habermas usa aquí la palabra «utópico» en su antiguo significado negativo):

> La noción de progreso no sólo servía para convertir en profanas las esperanzas escatológicas y para abrir el horizonte de la expectación de un modo utópico [*sic*], sino también para cerrar el futuro en cuanto *fuente* de ruptura con ayuda de las interpretaciones teleológicas de la historia. La polémica de Benjamin contra la nivelación evolutiva social de la concepción materialista histórica de la historia está dirigida a dicha degeneración de la conciencia del tiempo abierto al futuro en la modernidad[20].

---

[20] Jürgen Habermas, *Philosophical Discourse of Modernity,* Cambridge, Massachusetts, 1987, p. 12 [ed. cast: *El discurso filosófico de la modernidad,* Madrid, Taurus, 1993].

Podemos dejar fuera la modernidad, y al mismo tiempo señalar la aclaración que esta lectura aporta a la crítica del progreso. Éste se ve ahora como un intento de colonizar el futuro, de devolver lo imprevisible a las realidades tangibles, en las que uno puede invertir y con las que uno puede contar, muy en el espíritu de los «futuros» bursátiles. También es útil pasar a una meditación muy distinta sobre la temporalidad (igualmente inspirada en la Escuela de Frankfurt): la de Tafuri y Cacciari, que ven este futuro neutralizado como una forma de seguro y de planeamiento e inversión, una especie de nueva colonización actuarial de lo desconocido[21]. Lo que se quiere, por lo tanto, no es sólo privar al futuro de su explosividad, sino también anexionar el futuro como nueva área para la inversión y la colonización por parte del capitalismo. Donde Benjamin observaba que «ni siquiera el pasado estará a salvo» de los conquistadores, podemos añadir ahora que el futuro tampoco está seguro, y que se compara con esa nivelación de los especuladores del suelo y los inversores inmobiliarios cuyas excavadoras derruyen todas las edificaciones características de un lugar para vaciarlo y hacerlo fungible para cualquier inversión futura, de modo que se pueda construir en él todo aquello que el mercado exija[22]. Éste es el futuro preparado por la eliminación de la historicidad, por su neutralización mediante el progreso y la evolución tecnológica; es el futuro de la globalización, en el que nada permanece en su particularidad, y todo es ahora presa justa para los beneficios y para introducir el sistema de trabajo asalariado. De hecho, la globalización en el espacio significa el abandono de estos terrenos tras un breve periodo de fuerte explotación, y presumiblemente la misma perspectiva le espera al futuro, grandes zonas del cual ya están consignadas a la basura y a la esterilidad debido a la neutralización sistemática en ellas de tónicas y tendencias que podrían de lo contrario haber producido resultados muy distintos.

Pero es crucial (en mi opinión) no confundir el ideal de «tiempo abierto al futuro» planteado por Habermas con las nociones de indeterminación o incluso impredecibilidad. Sin duda Benjamin tenía en mente la idea de la «inevitabilidad» propia de la Segunda Internacional como una de las expresiones de la idea de progreso mala (burguesa). Pero la enunciación de Habermas es mucho más precisa y convincente: el futuro como perturbación [*Beunruhigung*] del presente, como una ruptura radical y sistémica incluso con ese futuro predicho y colonizado que es una mera prolongación de nuestro presente capitalista. ¿No se esbozó de hecho la propia debilidad de la utopía «federal» en la última selección? Pero éste es el momento de

---

[21] Véase Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia,* Cambridge, Massachusetts, 1976; y también el estudio de Negri sobre Keynes (en *Insurgencies,* cit.).

[22] Una figura usada en *Architecture and Utopia,* cit., p. 70: «Todo el trabajo de demolición servía para preparar una plataforma libre desde la que partir en el descubrimiento de nuevas e "históricas tareas" de trabajo intelectual».

observar que, sea como sea lo que se dé después, también registra claramente el funcionamiento de lo que hemos denominado la ilusión utópica: el archipiélago entendido como ornamento y decoración espacial. Y no sólo nuestro dualismo vuelve aquí con fuerza –táctica frente a estrategia, socialismo frente a comunismo– sino que su enigma fundamental –el misterio del *novum*, el contenido de una imaginación verdaderamente utópica– está en plena vigencia.

Ésta es, de hecho, la fuerza del punto de partida utópico original de Moro y la más grandiosa de todas las rupturas utópicas efectuadas por la imaginación utópica, a saber, la idea de abolir el dinero y la propiedad privada. De hecho, este programa utópico antiguo tal vez no carezca de uso incluso en pleno capitalismo financiero, en el que la moneda ha perdido importancia ante transacciones cada vez más abstractas. Aún así, los antiguos anatemas pronunciados contra el oro y las riquezas pueden de nuevo hacer visible esa fundamental alienación en la que consiste el dinero propiamente dicho. Hoy, todas las naciones del mundo, que han experimentado de un modo u otro el impacto del capitalismo tardío –desde Rusia a América Latina, desde Inglaterra a India, y desde China al propio Estados Unidos– no sólo se quejan de que se hayan acabado los valores tradicionales (de los cuales pocos han sobrevivido a la modernidad en sus formas anteriores), sino también del final de todos los valores, y de su completa sustitución por el dinero. Lo que denominamos razón cínica no es más que la ideología vacía que acompaña a las prácticas del beneficio y la obtención de dinero, y eso no tiene (y no necesita) contenido con el que disfrazarse. El dinero, por supuesto, no tiene contenido alguno, no es un código, por usar la útil terminología de Deleuze, sino un axioma; los números no tienen contenido, y las justificaciones más antiguas de Weber (el calvinismo, el trabajo duro, el ahorro) ya no son necesarias. La razón cínica no es más que este reconocimiento, y es por lo tanto una nueva forma de ideología o, si se prefiere, un nuevo proceso ideológico más que una ideología en sí. No es disfraz y racionalización, sino por el contrario claridad y reconocimiento sincero: en cuanto tal, existe en el presente puro, sin la necesidad de un gran proyecto ideológico para el futuro, ya que ganar dinero no es un proyecto sino una actividad inmanente. La gran empresa, la denominada clase dominante, tiene proyectos e ideologías: planes políticos de cambio futuro, en el espíritu de la privatización y el libre mercado. Pero la masa de personas que necesitan desesperadamente dinero, o que se encuentran en posición de ganar algo e invertirlo, no tiene que creer en una ideología hegemónica del sistema, sino sólo estar convencida de su permanencia.

En esta situación, un retorno al principio fundacional utópico de Moro –la abolición del dinero, una solución que ni mucho menos es original de él, sino que pasando por Platón se pierde en las nieblas del tiempo– demuestra paradójicamente la fuerza de una ruptura verdaderamente radical incluso en el complejo entorno fi-

nanciero de la posmodernidad. Por su parte, la propuesta de abolir el dinero no sólo da contenido al proyecto más amplio de eliminar la propiedad privada: también reasienta drásticamente la perspectiva de esa abolición del mercado de la que es expresión alegórica, al tiempo que renueva y distancia, reinventa, las pasiones que constituyen la fuente suprema de estas dos ideas. El dinero, por supuesto, no es lo mismo que el capital, como Marx nos recuerda de manera incansable y vigorosa, y no sin cierta aspereza, pero por el momento lo que nos interesa es el efecto ideológico y utópico del sueño de su desaparación; junto con la sospecha de que todo lo operativo e irreal de la utopía bien puede ligarse a este error representativo fundamental sobre el propio dinero.

Por ahora las múltiples fantasías que se agrupan en torno al dinero empiezan a hacerse visibles y a que parezca deseable imaginar un mundo en el que ya no exista. Pero ahora, de hecho, cominezan a aparecer las diversas distopías críticas, que van desde las exageraciones satíricas de nuestro mundo actual hasta las distensiones y exageraciones más grotescas de lo que nos guarda la persistencia del dinero y de la mercantilización en el futuro lejano.

El experimento mental utópico, por lo tanto, que de repente elimina el dinero, aporta un relieve estético que inesperadamente pone en primer plano todas las nuevas relaciones individuales, sociales y ontológicas. Es como si de repente la estrategia utópica se hubiera transformado de nuevo en el impulso utópico propiamente dicho, desenmascarando las dimensiones utópicas de una serie de actividades hasta ahora distorsionadas y disfrazadas por las abstracciones del valor. De repente, en nuestro entorno hasta ahora contaminado surgen enclaves no alienados –como los laboratorios de investigación de Stanley Robinson (véase el capítulo II)– convirtiendo así la representación utópica en un método crítico y analítico, por el cual se miden las restricciones de la mercantilización, junto con las múltiples evoluciones liberadas por la ausencia de ésta.

Mientras tanto, así renovado, el impulso utópico vaga por una gama de relaciones duales de todo tipo, relaciones tanto con las cosas como con otras personas, hasta alcanzar una insospechada variedad de nuevas combinaciones colectivas. Y en la medida en que nuestra sociedad nos ha formado para creer que esa verdadera desalienación o autenticidad sólo existe en el ámbito privado o individual, bien puede ser que esta revelación de la autenticidad colectiva sólo exista en lo más reciente y en lo más asombrosa y abiertamente utópico: en la utopía, la estratagema de la representación por la que el impulso utópico coloniza espacios de fantasía puramente privados queda, por definición, deshecha y socializada por la propia realización de dichos espacios.

Ahora, sin embargo, la ilusión utópica se pone en movimiento, buscando aplicaciones del nuevo principio. Probablemente éstas no sean todavía fórmulas para li-

brarse del dinero en sí, ni programas políticos prácticos. En este punto se presupone su abolición, y lo que se busca, es por el contrario, una serie de sustituciones a las operaciones (e incluso a las satisfacciones) que en otro tiempo ofrecía el dinero. Surgen aquí los sustitutos para la relación salarial, en forma de cupones y certificados de trabajo, y también para el intercambio de mercado y sus modalidades. Las preguntas sobre el consumo y sus adicciones, y también sobre la satisfacción del trabajo, al final acechan a cualquier utópico contemporáneo; y este principio utópico de la abolición del dinero empieza a competir en serio con esquemas rivales y diagnósticos opuestos, al mismo tiempo que emergen anteproyectos del orden social, junto con vestigios de la fábrica modelo, y de hecho, nuevos esfuerzos de sustituir imágenes utópicas del trabajo a domicilio o industrial por los procedimientos y los problemas cibernéticos.

Pero en esta nueva situación, en la que el dinero, entendido como objeto o incluso como sustituto de un objeto, se ha vuelto tan volátil como el propio capital financiero, empieza a plantearse la cuestión de si el dinero no se ha abolido ya de hecho a sí mismo, mediante el propio movimiento de capitales y, por lo tanto, si el punto de partida original ya era, después de todo, históricamente viable, una duda que conduce a otros temas y posibilidades utópicos, y que pone en movimiento una incansable y especulativa búsqueda utópica de otros principios fundamentales y de otros contenidos en los que pueda ponerse en funcionamiento la imaginación utópica entendida como algo opuesto a la ilusión utópica.

Así, la revitalización del viejo sueño utópico de abolir el dinero y de imaginar una vida sin él, se acerca mucho precisamente a esa ruptura espectacular que hemos evocado. En cuanto visión, solicita una vuelta a todas esas ideologías anticapitalistas más antiguas, a menudo religiosas, que condenaron el dinero, el interés y similares; pero como dichas ideologías no están vivas ni son ya viables en el capitalismo tardío global, y la búsqueda de una justificación ideológica para la abolición del dinero resulta infructuosa, esta senda conduce a un decisionismo en el que nos vemos obligados a inventar nuevas ideologías utópicas para este programa en apariencia arcaico, y en el que nos vemos arrojados hacia el futuro en un intento de inventar nuevas razones. La miseria del dinero vivida, la desesperación de las sociedades más pobres, los lamentables espectáculos que dan los medios de comunicación de los ricos, son palpables para todos. Es la decisión de abandonar el dinero, de situar esta exigencia al frente de un programa político, la que marca la ruptura y abre un espacio en el que pueda entrar la utopía, como el Mesías de Benjamin, no anunciado, no preparado por los acontecimientos, y de modo tangencial, como si se introdujera en un presente escogido al azar pero completamente transfigurado por el nuevo elemento.

De hecho, así es cómo la utopía recupera su vocación en el preciso momento en el que en todas partes se afirma dogmáticamente la indeseabilidad del cambio,

como en la advertencia de Samuel Huntington, en el plano político, de que la verdadera democracia es ingobernable y que, por lo tanto, las exigencias utópicas de absoluta libertad política y «democracia radical» también deben evitarse. Tanto éxito han tenido dichas posturas en la «lucha discursiva» ideológica contemporánea que la mayoría probablemente estemos inconscientemente convencidos de estos principios y de la eternidad del sistema, e incapacitados para imaginar todo lo demás de un modo que comporte convicción y satisfaga ese «principio de realidad» de la fantasía que hemos detectado aquí.

Perturbación es, por lo tanto, el nombre de una estrategia discursiva, y la utopía es la forma que necesariamente adopta dicha perturbación. Y ésta es ahora la situación temporal en la que la forma utópica propiamente dicha –el cierre radical de un sistema de diferencia en el tiempo, la experiencia de la ruptura formal y la discontinuidad totales– tiene una función política que desempeñar y, de hecho, se convierte en un nuevo tipo de contenido por derecho propio. Porque es el principio mismo de ruptura radical, su posibilidad, lo que la forma utópica refuerza, al insistir en que su diferencia radical es posible y que hace falta una ruptura. La forma utópica es la respuesta a la convicción ideológica universal de que ninguna alternativa es posible, de que no hay alternativa al sistema. Pero esto lo afirma forzándonos a pensar en la propia ruptura, y no ofreciéndonos una imagen más tradicional de cómo serían las cosas después de la misma[23].

Paradójicamente, por lo tanto, más que disminuirlos, esta creciente incapacidad para imaginar un futuro distinto aumenta el atractivo y también la función de la utopía. La propia debilidad política de la utopía en generaciones anteriores –a saber, que no proporcionaba nada parecido a una explicación de la agencia, y que tampoco disponía de una imagen histórica y de la práctica política de la transición– se convierte ahora en virtud en una situación en la que ninguno de estos problemas parece en la actualidad ofrecer candidatos para una solución. La ruptura o la secesión radical de la utopía respecto a las posibilidades políticas así como también res-

[23] ¿Es necesario añadir que aquí «perturbación» no es una palabra clave para el denominado terrorismo? Por supuesto; y, por lo tanto, también es necesario añadir tres puntos sobre la violencia, para distinguirla de la perturbación en cuanto *novum*, en cuanto reestructuración e inesperada apertura de hábitos, en cuanto puerta secundaria lateral que de repente se abre a un nuevo mundo de seres humanos transformados. Los argumentos son los siguientes: (1) la violencia es una ideología, elaborada en torno a la omisión estructural del poder estatal y la opresión física autorizada por la «ley»; (2) la violencia siempre la inicia la derecha y una represión conservadora o contrarrevolucionaria, a la que la violencia de izquierdas es después una respuesta; (3) la violencia política es contraproducente, y fortalece dialécticamente a su número opuesto: de ese modo, el expansionismo estadounidense genera a al Qaeda, cuyo crecimiento fomenta entonces el desarrollo de un Estado policial estadounidense, que bien puede a su vez suscitar nuevas formas de resistencia.

pecto a la propia realidad, refleja ahora con mayor precisión nuestro actual estado mental ideológico. Lukács dijo en otro tiempo, en la década de 1960, que habíamos sido devueltos históricamente a un tiempo anterior al de los socialistas utópicos, que incluso esos elementos de una visión del futuro permanecían por delante de nosotros, todavía por reinventar, antes de que pudiéramos siquiera alcanzar una fase articulada de la conciencia y la potencialidad prerrevolucionarias tal y como las expresó en 1848 (inmediatamente antes de esa revolución) el *Manifiesto comunista*[24]. ¿Cuánto más cierto es esto del actual periodo en el que el capitalismo, como en el periodo industrializador inmediatamente posterior a la Revolución de 1848, se ha expandido tremendamente y ha generado una riqueza calculada para sofocar durante un tiempo la percepción de sus fallos e incapacidades?

Ahora mismo, por lo tanto, la utopía expresa nuestra relación con un futuro genuinamente político mejor que cualquier programa de acción actual, ya que por el momento sólo estamos en la fase de enormes protestas y manifestaciones, sin concepción alguna de cómo podría avanzar después la transformación globalizada. Pero al mismo tiempo, la utopía desempeña también hoy una función que va mucho más allá de la mera expresión o reproducción ideológica. El fallo formal –cómo articular la ruptura utópica de tal modo que se transforme en una transición política práctica– se convierte ahora en un punto fuerte político, ya que nos fuerza precisamente a concentrarnos en la propia ruptura: una meditación sobre lo imposible, sobre lo irrealizable por derecho propio. Sin embargo, esto dista mucho de una capitulación liberal ante la necesidad del capitalismo; es lo contrario, un hacer sonar las rejas y una intensa concentración espiritual y preparación para otra fase que todavía no ha llegado.

Quizá, de hecho, necesitemos desarrollar cierta inquietud sobre la pérdida del futuro, análoga a la inquietud de Orwell por la pérdida del pasado y de la memoria y la niñez. Esto sería mucho más intenso que la retórica habitual sobre «nuestros hijos» (mantener el medio ambiente limpio para las futuras generaciones, no cargarlas con una pesada deuda, etc.); sería un temor que ubica la pérdida del futuro y la futuricidad, de la propia historicidad, dentro de la dimensión existencial del tiempo y, de hecho, dentro de nosotros mismos. Ésta relación con un futuro amenazado y dramatizado es característica en la ciencia ficción, en especial en el viaje en el tiempo, en el que una opción distinta en el presente borra de repente todo el futuro alternativo, con todos los que en él hubiera, un genocidio comparable con destruir otro planeta, o de hecho toda otra especie, algo que todavía parecemos perfectamente

[24] Hans Heinzholz, Leo Kofler y Wolfgang Abendroth, *Conversations with Lukács*, Theo Pinkus (ed.), Cambridge, Massachusetts, 1975 [ed. cast.: *Conversaciones con Lukács*, Madrid, Alianza, 1971].

capaces de hacer. Es quizá en los viajeros del tiempo de Marge Piercy (en *Woman on the Edge of Time*) donde encontramos la expresión más fuerte y conmovedora de este temor, así como de las incertidumbres que lo componen. La protagonista, Connie, es de hecho una psique golpeada, sedada en exceso y diagnosticada de esquizofrenia por el estamento médico dominante: ¿quién va a decir que sus visitantes del futuro no son alucinaciones y proyecciones de deseos de un caso problemático y casi perdido? Pero por supuesto, como hemos demostrado, las utopías son también en gran medida cumplimiento de deseos, y visiones alucinatorias en tiempos desesperados. Los visitantes utópicos de Connie están doblemente amenazados: por una parte, como en la más realista de las utopías clásicas, su frágil sociedad está amenazada por todas las fuerzas no utópicas y antiutópicas del mundo exterior, en esa guerra interminable que se desata en torno a todos los enclaves utópicos, en la historia real y también fuera de ella.

Por otra parte, como en el paradigma habitual del viaje en el tiempo planteado por la ciencia ficción, los utópicos de Mattapoisett están también amenazados por el presente, del que constituyen una historia alternativa que, para empezar, tal vez nunca llegue a existir. Como en *La Jetée*, pero en un espíritu muy distinto, tienen que llegar a enrolar el presente en su lucha por existir; pero sólo pueden aparecerse ante aquellos que ya necesitan la utopía. El atractivo de los personajes de Piercy para Connie (y para nosotros) es, por lo tanto, el mensaje secreto de todas las utopías, presentes, pasadas y futuras:

> — ¿Estáis realmente en peligro?
>
> — Sí –su gran cabeza asintió con cordialidad–. Vosotros podéis fallarnos
>
> — ¿Yo? ¿Cómo?
>
> — Vosotros, los de vuestro tiempo. Los de vuestro tiempo podéis no luchar en absoluto… Nosotros tenemos que luchar por existir, por conservar la existencia, para ser el futuro que acaece. Por eso nos hemos acercado a ti[25].

[25] Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time,* Nueva York, 1976, pp. 197-198.

Segunda parte
Hasta donde alcanza el pensamiento

I Fourier, o la ontología y la utopía

La fórmula tradicional de introducir en francés un tema como Fourier (el equivalente inglés no está tan marcado) es la de *«actualité de»:* que nos sitúa en un marco mental más historicista y relativista que el más croceano «lo que perdura y lo que no perdura de». El enfoque de la actualidad supone una concepción giratoria de la obra que emite rayos y lanza diferentes chispas de una época a otra, mientras que «lo que perdura» sugiere una mezcla heterogénea de lo residual y lo emergente, de la que cuidadosamente se ha extraído pieza a pieza lo desfasado. Ninguna de las fórmulas resulta especialmente viable en una situación en la que la obra en cuestión nunca ha sido, para empezar, muy conocida; la mitad inédita, en su mayor parte no leída excepto por anecdóticos resúmenes argumentales en reseñas, completamente anticlásica y probablemente también incanonizable debido a sus peculiaridades textuales y a su irregularidad genérica. Pero éste es el caso de Fourier hoy y siempre, y estoy tentado de añadir que no a pesar sino, por el contrario, debido a la excelente biografía de Jonathan Beecher, un modelo de discreto análisis psicológico y sociohistórico y una elocuente y persuasiva introducción a las propias obras[1]. Debemos estar más agradecidos de lo habitual por un estudio de esta rara distinción, al tiempo que entendemos por qué sus mismísimos méritos lo convierten inevitablemente en sustituto de esas obras que, por lo tanto, es probable que sean aun menos leídas de primera mano desde el preciso momento en el que se han vuelto más accesibles. En todo caso, en estas páginas quiero decir algo sobre la «contribución» de Fourier sólo a unos campos, limitados pero importantes: la historia literaria, la polí-

---

[1] J. Beecher, *Charles Fourier. The Visionary and His World,* cit. (en adelante Beecher en el texto).

tica de los grupos, y la cuestión en apariencia inevitable del deseo, que constituye la aureola específica de esta utopía particular.

Pero el tema de la historia literaria tal vez parezca más ajeno a la cuestión de Fourier y constituir un problema para los departamentos de francés de lo que puede ser para los utópicos y los demás simpatizantes y seguidores. Quizá no necesita analizarse exclusivamente desde el punto de vista de la gloria nacional, sino, por el contrario, de la representatividad o incluso de la clasicidad (no estoy seguro de que la cuestión relacionada con su inclusión en el canon sea aquí aplicable del mismo modo), ya que es un problema peculiar al explicar la principal literatura europea que, al contrario que la evolución desigual y las irregularidades y los arranques históricos de las otras literaturas nacionales, produzca de manera regular aunque dialéctica documentos culturales cruciales en cada generación. No hay en esto un especial misterio, ya que el francés ha sido reconocido como *lingua franca* literaria por las otras tradiciones a partir del Renacimiento, y dado que la cada vez más obvia subordinación a Inglaterra en una lucha de poder –que había empezado en el siglo XVII– determinó la reestructuración estratégica y simbólica a uno y otro lado del Canal de esa misma lucha cultural en la que los franceses tendían a ser ganadores en todos los ámbitos, desde la gastronomía hasta los movimientos literarios, desde la decoración de interiores hasta la moda en el vestido y el perfume. El misterio es, por el contrario, el vacío del Romanticismo, o si se prefiere, lo que las historias habituales denominan el retraso de treinta años, el incomprensible lapso entre los «grandes» romanticismos de los alemanes y los ingleses y la «Batalla de Hernani», en vísperas de la Revolución de 1830.

Y tampoco es ésta una cuestión de mera anomalía estadística, como el latido perdido en un cardiógrafo, por el contrario, hace referencia al momento más verdaderamente significativo en la aparición y la formación de la modernidad y supone avances de forma y de conceptuación únicos e históricos, tanto en la ontología poética del inglés como en la sistematicidad absoluta de los alemanes. Pocos momentos modernos contemplan la exfoliación de un *novum* de esta magnitud, y el lector que se limite puramente a la historia literaria y a la intelectual tiene ciertamente derecho a una perplejidad más que común ante la contemplación de ese vacío –tan perentorio como todo lo que aparece en los mapas de África de la época– que abarca desde la ejecución de André Chénier y la primera lírica de Lamartine, y que no se llena «adecuadamente» con las producciones más dudosas de Chateaubriand o Madame de Staël, las cuales ensayan escenas y experiencias extranjeras: una de ellas ideológicamente inestable, mientras que la «evaluación» de la otra se ha dado desde entonces a todos los caprichos e indecisiones del «texto de género». (De hecho, podría sostenerse que la «extranjeridad» esencial de estos escritores es un reconocimiento alegórico de que un fundamental centro de gravedad poético se ha trasladado al extranjero, y la primera forma, no demasiado oculta, de envidia cultural.)

La primacía de lo ontológico, en el periodo romántico, se relaciona en parte, seguramente, con la apertura de las cortinas de la tradición y la costumbre, de lo sagrado y sus convencionalismos, de aquello que parecía derivar un significado de espacios distintos a los de la praxis y la construcción humanas. Ahora, durante un breve periodo, una especie de «ventana» de lo ontológico, el ser se vuelve visible en toda su insignificancia y su calmada persistencia, como el lecho del océano o el fondo de un lago, antes de que el convencionalismo burgués y todo el nuevo sistema de «valores» artificiales vuelva a oscurecerlo. ¿Es posible que países menos sociables, aquellos en los que la conversación y las relaciones sociales han sido menos privilegiadas, en los que no se considera que el silencio y la soledad sean síntomas culpables (¡piénsese en el comentario que determinó la ruptura entre Diderot y Rousseau!); es posible que sólo en dichos modos de producción menos sociables y socializados (uno, industrial, más adelantado que el francés, el otro «subdesarrollado» y muy atrasado respecto a él) el «terreno del ser» se deje ver brevemente, como la naturaleza en Inglaterra, como la cosmología, el sistema o lo absoluto, en los territorios alemanes? (y en ambos, como el lenguaje, y como el lenguaje nacional o natural ni el francés ni el latín…).

Pensar en esta efímera apertura histórica –en Europa– es, por lo tanto, pensar en la otra razón que todos conocen (y que Hegel introduce virtualmente en su sistema), que está relacionada con la aparición de la historia y con la liberación y la reinversión de las energías históricas. Los franceses están demasiado ocupados para la literatura, o demasiado preocupados; difícil alcanzar el fondo ontológico cuando cada año que pasa trae consigo un sistema político nuevo, un nuevo conjunto de preocupaciones y asimismo de oportunidades. Independientemente de lo que la Revolución francesa pudiera significar para un Hölderlin o un Wordsworth, a distancia, y dentro de la imaginación modeladora, es más difícil concebir el poder orgánico de la composición o del lenguaje primigenio que lentamente se iba desarrollando en tiempos de Robespierre, o en las corrupciones muy diferentes del Directorio (tan parecido a nuestro frenético periodo de «mercado»), o en los imperialismos más sublimes de las grandes conquistas napoleónicas. Sólo el represivo aburrimiento provinciano de la Restauración puede incubar «el ave onírica de la narrativa» (Benjamin), e incluso a este respecto la historia de su liberación (contada sobre todo por Stendhal) es una trayectoria compleja y mucho más mediada que en los grandes poetas ingleses o alemanes. Represión, sublimación, gratificación. Ya es una explicación casi freudiana la que Hegel da del subdesarrollo alemán (políticamente, son demasiado inmaduros para sostener la aventura única de los franceses, cuya revolución pone fin a los milenios acumulados de *anciens régimes* de todo tipo), y por consiguiente de la suerte histórica que él mismo tiene de reproducir la praxis concreta al otro lado del Rin: Napoleón, el «alma del mundo montada a caballo», dentro de

la mente, como sistema filosófico. Quizá esta sublimación también requiera sentimientos políticos encontrados: la excitación y el entusiasmo de los partidarios de la revolución –Wordsworth, así como Hegel o Hölderlin– junto con la retirada parcialmente contrarrevolucionaria, las dudas liberales ante el Terror, ya mantengan la fe con un cierto ideal revolucionario, como el *feuillant* Hegel, o determinen la apostasía, como en el caso de la primera generación de revolucionarios ingleses.

Es una explicación verosímil de la que debemos, sin embargo, despedirnos, porque depende de omisiones estratégicas en el historial francés, que sólo parece vacío cuando uno porta orejeras o una venda en los ojos. Ciertamente, Chateaubriand y Madame de Staël nacen en 1768 y 1766 respectivamente, un año o dos antes que Hegel y Wordsworth (1770), y bastante antes que Coleridge (1772) o el notablemente precoz Schelling (1775); pero evidentemente el indicador cronológico se ha parado demasiado pronto, pasando por alto un acontecimiento importante (que como nuestro lector habrá adivinado es nada menos que el nacimiento de nuestro sujeto). En efecto, en todas estas historias falta la aparición de François-Marie-Charles Fourier (nacido en 1772), el equivalente francés a Hegel y Wordsworth. (Mi comparación con Hegel no es, desde luego, algo completamente nuevo: Raymond Queneau la proyecta en sugerentes artículos sobre la dialéctica y las matemáticas de principios del siglo XIX, en las que, en todo caso, las series «matemáticas» de Fourier [por ejemplo, 5-36-27-4 (=81)] son más complejas que todo lo incluido en la *Lógica*.) En cuanto a Inglaterra y la naturaleza, desearía afirmar que la relación de Fourier con la gama de pasiones, obsesiones, vicios y manías de los humanos es al menos tan ontológica como todo lo incluido en el marxismo, del que nada menos que una autoridad como el propio Heidegger observó que también es una relación fundamental con el ser y una reflexión sobre la propia ontología. Como de manera tan convincente afirma Beecher, el lado cosmológico de Fourier (que ha confundido a tantas generaciones de posibles lectores; véase Beecher, p. 349) es como una compleción formal y ontológica de su gran visión: surge necesariamente, como una Naturaleza transfigurada, para coronar y confirmar la gran reorganización de las relaciones humanas en la falange mediante el legado y la reestructuración interna de la otredad de la propia Naturaleza y del cosmos mediante la praxis humana. (Más adelante volveré a las relaciones con la ontología marxiana.)

En cuanto a la literatura, sin embargo, no son meramente lo poético y lo ontológico los que han quedado oscurecidos y ocultos por la confusión genérica del discurso utópico en Fourier, que los modos más antiguos de historia literaria parecían incapaces de absorber o clasificar; es también la Literatura en sus formas más convencionales, en las que «cualquier asno que no sea detective» (Mark Twain) podría de inmediato haber captado la lógica evolutiva de la postura de Fourier prácticamente en el punto intermedio entre Molière y Balzac, es decir, entre la sátira moral

y la historia social. Fourier recapitula de hecho las grandes tablas y tipologías de las manías y obsesiones presentes en Molière (y sitúa la entonces doctrina residual de los humores en un plano inimaginablemente superior, casi psicoanalítico), al mismo tiempo que como *commis voyageur* seducido por el comercio y su injusta dinámica ensaya ya buena parte de las tradiciones de camarilla de Balzac y el saber hacer enterado que con tanta ostentación exhibía en cualquier oportunidad el no menos sistémico o incluso cosmológico inventor de la *Comédie humaine.* Todo el mundo ha oído hablar de las escenas pastorales y las máscaras que interrumpen los textos realmente interminables de Fourier, que ostentosamente pueblan las ilustraciones de sus organizaciones sociales, pero que de hecho caen igualmente en cierto placer *avant-goût,* tanto en los propios arreglos como en la ingenuidad formal de su composición y proyección. Como es bien sabido, Barthes comparaba dichos momentos con las escenas rituales y los retablos de Sade, y con las imágenes visionarias, las escenas para la meditación, de Loyola: la palabra *écriture* que él famosamente aplicaba a las tres curiosidades textuales, quizá ya no sea comprensible en este sentido desde la apropiación derrideana: significa construcción e incluso constructivismo, frente a las euforias meramente verbales de algo parecido al estilo. Aun así, uno desea conservar algunos de estos momentos, saturados de cumplimientos de deseos balzacianos: la gran guerra *des petits patés*[2], que alcanza proporciones rabelaisianas; la sentencia del juicio amoroso a Fakma (*NMA*, pp. 174-201); cualquier número de *emplois du temps* diarios, que quizá tengamos ocasión de examinar más adelante; la incesante botanización, cuyas combinaciones trascienden casi por definición a las cavilaciones soñadoras del solitario Rousseau, y también «dan fruto» en la producción bastante utilitaria de comestibles específicos pero extraordinariamente variados; y así siguiendo. Estas obras dadas no son más ilegibles que otras muchas cosas que han accedido a los manuales de la historia literaria (menos incluso, a veces).

En su «delicioso» ensayo sobre Fourier (incluido en el más delicioso de todos sus libros, el titulado *Sade, Fourier, Loyola*), Barthes ataca al marxismo por la rudeza, en mayo de 1968, de sus estudiosos, a quienes no interesaba contemplar más detenidamente a Fourier y su «ideología burguesa». Ciertamente Fourier era contrarrevolucionario en el sentido literal (despreciaba a los jacobinos y deploraba la violencia de la Gran Revolución), sin ser monárquico ni reaccionario: si, como a de Gaulle le gustaba decir, los comunistas no fuesen izquierda ni derecha sino este, Fourier estaría en un lugar más vertical y elevado respecto a todo ello: pero probablemente tampoco sea justo asociar el marxismo con esa «política» excluida de la

[2] Charles Fourier, *Nouveau monde amoureux,* S. Debout-Oleszkiewicz (ed.), París, 1967, pp. 339 y ss. [ed. cast.: *Nuevo mundo amoroso,* Madrid, Fundamentos, 1976]. En adelante se referirá como *NMA* en el texto.

utopía fourierista, en la que el Estado y lo político ya han sido barridos. El argumento es doble, a saber, que en este sentido Marx tampoco es político, sino económico (al igual que el propio Fourier); pero además, que después de todo Fourier es profundamente político, y que implicaría una tergiversación fundamental y una interpretación errónea insistir en un Fourier del deseo en lugar de un Fourier político. (Que es sin duda lo que Barthes hace en el marco más convencional de su ensayo, pasando sin embargo a reparar el estereotipo del marxismo con la idea de que su relación –la de Marx y Fourier– «no es complementaria sino suplementaria: cada uno es una especie de exceso [*le trop*] del otro. Excesivo: lo que no puede tragarse. Por eso, desde nuestro punto aventajado de hoy (*posterior a* Marx), la política es el laxante obligatorio; y Fourier el niño que se niega a tomarlo, que lo vomita»[3]).

Pero, si política significa conseguir que un grupo de personas se ponga de acuerdo para algo y para actuar juntas, si significa animar a los individuos a pronunciarse y a disfrutar haciéndolo, al mismo tiempo que se encuentra un camino para hacerlos callar sin desánimo, y con una cierta confianza en que, sin embargo, tanto desacuerdo prácticamente ontológico no generará parálisis sino acción, entonces Fourier es político y entendía muy bien que la «teoría de la atracción» era su gran intervención en la teoría política y en la filosofía propiamente dichas:

> *Et comme les Séries passionnées ne se composent que de groupes, il faut, avant tout, apprendre à former les groupes.*
>
> *«Ha! ha! les groupes, c'est un sujet plaisant que les groupes: ça doit être amusant les groupes!»*
>
> *Ainsi raisonnent les beaux esprits quand on parle de groupes: il faut d'abord essuyer d'eux une bordée de fades équivoques; mais que le sujet soit plaisant ou non, il est certain qu'on ne connaît rien aux groupes, et qu'on ne sait pas même former un groupe régulier de trois personnes, encore moins de trente.*
>
> *Cependant nous avons de nombreux traités sur l'étude de l'homme: quelles notions peuventils nous donner sur ce sujet, s'ils négligent la partie élémentaire, l'analyse des groupes? Toutes nos relations ne tendent qu'à former des groupes, et ils n'ont jamais été l'objet d'aucune étude*[4].

---

[3] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola,* cit., p. 93.

[4] Charles Fourier, *Nouveau monde industriel,* París, 1973, p. 99, [ed. cast.: *El nuevo mundo industrial y societario,* México DC, FCE, 1989], en adelante se referirá como *NMI* en el texto: «Y como las series apasionadas se componen únicamente de grupos, es preciso aprehender como se forman éstos. "¡Ay! ¡ay!, los grupos, es un asunto agradable ese de los grupos: debe ser divertido eso de los grupos". Así razonan los bellos espíritus cuando se habla de ellos: es preciso, ante todo, purgarlos de toda una gama de insulseces equívocas, pero con independencia de que el asunto sea agradable o no, es cierto que no conocemos en absoluto a los grupos, y que no sabemos siquiera formar un grupo regular de tres personas, por no hablar de uno de treinta.

Debemos tomarnos esta afirmación en serio, creo, y revisar la larga historia (al menos occidental) de la filosofía política a la luz de su presupuesto fundamental, a saber, que el problema central de toda filosofía política (o más tarde, de toda ciencia política) es la constitución del grupo. Siendo así, se vuelven inmediatamente obvias tres consecuencias. En primer lugar, el lema abstracto o cubrevergüenzas de la «democracia» es, en realidad, la designación de un problema o dilema disfrazado de «valor» o ideal: la democracia apenas puede significar más que la dinámica del grupo, cuya solución presupone antes de realizar investigaciones empíricas de ningún tipo. En segundo lugar, en nuestro tiempo dichas investigaciones están, sin embargo, tremendamente mistificadas por la aparición de una pseudociencia que ofrece subsumirlas, a saber, la denominada psicología social que, incorporando todos los datos relativos a la dinámica de grupo, lo confisca todo en beneficio de esa ideología antirrevolucionaria que surgió del terror a la «turba» en la Revolución francesa y alcanza una especie de clímax en Gustave LeBon, a finales del siglo XIX (después pasó a Freud pero también a toda una serie de ideólogos contrarrevolucionarios, ya fuesen liberales o conservadores). Este poderoso ideologema intenta documentar la completa irracionalidad de toda acción grupal y advierte de qué modos la identidad individual y la conciencia racional se sumergen con demasiada facilidad en su atractivo embriagador. De hecho, puede haber habido pocos de esos casos en los tiempos modernos, en los que tan de inmediato se identifica un «cientificismo» esencial (que llega a dotar toda una nueva disciplina académica) con un contenido ideológico directo y descarado.

Esta evolución sugiere por lo tanto, en tercer lugar, que las dos tendencias que se dividen de manera desigual en el antiguo desarrollo de la «filosofía» política y el desarrollo demasiado moderno de la psicología social –primordialmente «dos mitades que no coinciden» (Adorno)– proyectan la idea incumplida de un pensamiento más concreto sobre el grupo en el que las insuficiencias conceptuales del «valor» y la dinámica empírica –del «individuo» y la «sociedad»– se anulan mutuamente: éste es el espacio colonizado con incomparable inteligencia y confianza por Fourier. No tiene nombre, pero a su luz podemos ahora reevaluar sistemáticamente la tradición occidental y captar el hecho nuevo de que la mayoría de las «contribuciones» efectuadas a la ciencia política a partir de Platón son en realidad lo inverso, el negativo fotográfico de ésta. La «soberanía» es, por consiguiente, lo que pone orden en una colectividad indigna o caída, e intenta obtener por decreto una verdadera cohesión

---

Sin embargo, disponemos de numerosos tratados sobre el estudio del hombre: ¿qué nociones pueden aportarnos éstos sobre este asunto, si descuidan la parte elemental, el análisis de los grupos? Todas nuestras relaciones no tienden sino a formar grupos, los cuales jamás han sido objeto de estudio alguno».

del grupo: tales son las violencias de los guardianes de Platón o del príncipe de Maquiavelo (incluso todavía residualmente en el príncipe «moderno» de Gramsci). Mientras tanto, nada es más sano que la náusea de Fourier por la estructura familiar a la que apelan Aristóteles y todos los sucesores «orgánicos», hasta llegar a los étnicos o los nacionales de nuestro tiempo; mientras que todos los teóricos constitucionales de la ciudadanía y la «sociedad civil» saben, en el fondo, que le están siendo fieles a la segunda mejor opción, principalmente con la intención de proteger sus recetas prácticas mediante ingeniosos mecanismos preventivos inspirados por la ansiedad ideológica, si no por el completo temor a los grupos.

Desde mi punto de vista (respecto al cual me gustaría que me corrigiesen) sólo otras dos teorías han tenido la audacia intelectual de devolver el problema de los grupos y de su constitución al centro mismo de lo que ya no necesita seguir llamándose teoría política: son la *Crítica de la razón dialéctica* de Sartre, por un lado, y *Hegemonía y estrategia socialista* de Laclau y Mouffe, por otro; y a los das será útil confrontarlas con la *fons et origo* (que ninguno de ellos menciona).

Ambas obras están inspiradas por una ansiedad muy moderna que parece ajena a Fourier, a saber, lo que podría denominarse la centralización psíquica, y lo que es fácil de identificar (en ambos casos) como parte de los restos del partido estalinista centralizado. Y en ambos casos tal vez no se trate tanto de una cuestión de representar un ideal como de sostener la posibilidad misma de que exista una forma de organización radicalmente distinta de la considerada estalinista. Pero estos argumentos se dan en planos muy distintos, el de Sartre en el plano de las relaciones sociales concretas, el de Laclau y Mouffe en el de la cultura (es decir, de los lemas y las cuestiones en torno a los cuales puede cristalizar mejor una política colectiva).

El de Sartre es un argumento sincrónico y diacrónico, ya que demostrará que es posible establecer una dinámica colectiva o de grupo no centralizada, y demostrará su transformación histórica en una forma diferente (en dicho caso, precisamente la forma estalinista de «soberanía» centralizada que preside esta teoría como una pesadilla). La ontología del grupo de Sartre plantea el proceso de formación de grupo, no una estructura alcanzada: dicho proceso empieza de manera parecida a la pequeña corriente circular que precede a un remolino, dentro de esa amorfa aglomeración de individuos más amplia que él denomina «serialidad» (que tiene sus propias leyes específicas, cuya formulación en la *Crítica de la razón dialéctica* no es la hazaña menos interesante del autor). De hecho, para distinguir entre la serialidad y el grupo, donde el centro está omnipresente, la serialidad puede definirse como situación colectiva en la que el centro siempre está en otra parte. El grupo (o más adecuadamente el «grupo en fusión») es, por lo tanto, un sistema en el que, por virtud de una rotación constante, todos están en el centro cuando les llega el turno y no hay posiciones privilegiadas, no porque éstas hayan sido eliminadas (por puritanis-

mo o envidia, por *ressentiment* o edicto) sino, por el contrario, por la omnipresencia de ese «privilegio» que se traslada de un participante al siguiente como los objetos mágicos del mito o la leyenda. Esto refleja una situación en la que no sólo todos tienen derecho a hablar, sino que la expresión individual, como un presente perpetuo, siempre es influyente, eliminando momentáneamente todo lo que tiene ante sí (al menos hasta la próxima); por otra parte, y por lo mismo, ninguna idea atrae capacidad persuasiva por la identidad del hablante, sino todo lo contrario, la fuerza del hablante aumenta y cae dependiendo de la fidelidad con la que su discurso refleje los sentimientos de todos los demás. Este flujo y reflujo del prestigio no es igual, aunque sí comparable, a la multiplicación del estilo de títulos, rangos y privilegios más propio del siglo XVIII que asume Fourier, que ofrecen gratificación complementaria en una situación en la que no se da coincidencia entre la posición y la función social. Todos pueden ver, sin embargo, que la descripción sartreana se corresponde con un momento especialmente fluido en la vida, y en especial en la aparición de los grupos, en el que la dirección colectiva general o el proyecto están claros, pero no ha solidificado un liderazgo específico. El proceso de formación en sí, sin embargo, diseñado de manera mítica sobre los acontecimientos iniciales y formativos de la Revolución francesa –amenaza desde el exterior, juramento de la cancha de tenis, terror, etc.– es cíclico, y tiene muy poco en común con la concepción de la historia de Fourier (que se expresa en función de los grandes momentos o fases –lo que podríamos denominar modos de producción– y no de los acontecimientos contingentes).

Las metáforas presentes en la concepción sartreana del grupo son relativamente complejas y abstractas, pueden caracterizarse como una interferencia perpetua entre metáforas de estructura y metáforas de proceso; son, por lo tanto, algo más que la respuesta de Sartre a Lévi-Strauss y al estructuralismo emergente (aunque ése es uno de los componentes y la motivación de la *Crítica de la razón dialéctica*), y equivalen a una incorporación de conceptos estructurales con el objetivo de trascender a éstos, o incluso de neutralizarlos.

La metáfora presente en Laclau y Mouffe es más fácil considerarla estructural, dado que se ha tomado efectivamente prestada (sin reconocerlo como tal) de la influyente «definición» que Roman Jakobson hace de la poesía como la proyección del eje de simultaneidad sobre el de contigüidad (por ejemplo, la rima sería el fenómeno constituido por una identidad –los finales del sonido– redistribuida en el tiempo sucesivo de los versos). El «problema» que Laclau y Mouffe se han planteado puede, en efecto, describirse como el de construir una «línea de partido» para una alianza de diferentes grupos en la que es urgente que no haya una línea o un interés particulares que predominen sobre los demás, como se pensaba que había hecho la «línea de partido» de la experiencia estalinista. Pero estos objetivos e intereses diferentes tampo-

co pueden persistir en autonomía simple o independencia mutua, en una aglomeración en la que cada grupo apoya la posición del otro sin verdadera pasión o identificación, simplemente para obtener a su vez apoyos para sus propios intereses particulares. Por el contrario, debe desarrollarse una relación en la que los diversos lemas u objetivos se identifiquen, al menos momentáneamente, unos con otros; y ésta es claramente una relación poética, en la que un significante literal para un grupo se proyecta figuradamente en otro y es adoptado, por así decirlo, en un espíritu tropológico muy distinto. Así, puede imaginarse una situación en la que la causa literal de un grupo –que ejerce, pongamos, el control administrativo de su propia parte de la ciudad– sea adoptada como una abstracción metafórica (autonomía, democracia) por otro grupo que tiene una concepción distinta de la autonomía.

Pero lo que aquí se limita a su dimensión específicamente política y cultural, como «causa» o ideal, incluso como «posición de sujeto» (aunque esto último parecería solucionar y determinar la política del grupo pequeño de manera mucho más definitiva y duradera de lo que Laclau y Mouffe tienen en mente), es en Fourier cuestión de temperamento y pasión. Él ya había identificado el fenómeno que Laclau y Mouffe califican de proyección de un eje sobre el otro, y lo había denominado característicamente «armónico de repercusión», en el que las pasiones mantienen, por así decirlo, dejos musicales en el ámbito de actividades muy distintas, pero también en el que las formas de represión específicas pueden convertir las pasiones beneficiosas en tóxicas (*NMI*, pp. 462 ss.).

La diferencia fundamental, sin embargo, sigue siendo aquella que yo he sugerido que se obtiene entre una concepción de la cultura y una concepción del temperamento o de la pasión: la idea imperfectamente desarrollada por Laclau y Mouffe de la «posición de grupo de sujeto» ofrecería presumiblemente una mediación entre estos dos planos, el del lenguaje y el de la relación interpersonal, excepto que, como ya se ha sugerido, una teoría demasiado fuerte sobre la posición del sujeto individual tendería a adscribir el grupo a una u otra psicología, uno u otro valor u obsesión, con una permanencia que todas estas teorías han intentado con desesperación evitar. De hecho, la concepción de dinámica de grupo planteada por Fourier puede abordarse desde nuestro punto de vista como algo parecido a una síntesis *avant la lettre* entre Sartre, por una parte, y Laclau y Mouffe, por otra: por un lado, teoriza sobre la posición real de los miembros del grupo, y sus posibles combinaciones, con un virtuosismo que se supera con creces los límites de la unidad guerrillera de Sartre; y por el otro, idea una concepción notablemente fluida y móvil del contenido de las actividades de grupo y de los patrones de intereses cambiantes que los diversos grupos y de los diversos miembros de un grupo individual acaban persiguiendo.

Lo que he diseñado con la palabra *ontológico* en Fourier es, por lo tanto, precisamente esta coordinación de base y superestructura, por así decirlo; en otras palabras,

los modos en los que las propias pasiones (culturales) individuales asumen el mando y organizan las metáforas del modo de producción (la «infraestructura» o forma, el tamaño y la dinámica de los diferentes grupos). La terminología de la metaforización es destacadamente apropiada para Fourier, cuya anticipación de las tipologías y los planes de combinación modernos se basa en esencia en una serie de metáforas, tales como las de la geometría («pasiones mayores: amistad [el círculo]; ambición [la hipérbola]; pasiones menores: amor [la elipse]; paternidad [la parábola]», NMI, p. 367).

Pero Fourier es un no estructuralista (y sus planes tienden más hacia el lado sartreano de las cosas) hasta tal punto que siente la necesidad y la urgencia de establecer mecanismos que pongan el grupo en movimiento, que fomenten la proliferación de nuevas combinaciones y, por lo tanto, usen la estructura (o la alegoría) como mero punto de partida estático para acontecimientos y aventuras impredecibles: entiéndase que a este respecto nos encontramos en un final hegeliano de la historia, y que dichos acontecimientos, combinaciones, episodios y algoritmos ya no pueden ser históricos, es decir, ya no pueden provocar un cambio, una evolución o un desarrollo estructurales en el «modo de producción», sino que son completamente internos a él y constituyen piezas del juego de sus diversos mecanismos.

¿Cómo alcanzar dicha combinación ideal de estructura y acontecimiento? Claramente, esto sólo puede imaginarse introduciendo una abundancia de acontecimientos en la propia estructura, y de nuevo es esta identificación de los dos niveles fundamentales del ser –extensión y pensamiento, para Spinoza; o sustancia y sujeto, para Hegel; o incluso la tensión entre el Mundo y la Tierra, en Heidegger– lo que marca la de Fourier como una visión ontológica. Al truco se le da la vuelta incluyendo entre las pasiones fundamentales –junto con las cinco primeras, que se corresponden con los cinco sentidos; y las cuatro formas de atracción social, enumeradas aquí como pasiones mayores y menores– otras tres cuyos impulsos internos son de un modo u otro combinatorios. Estas tres pasiones «distributivas» o «mecanizantes» se han considerado a menudo parte de las concepciones más sutiles e inventivas del genio único de Fourier para imaginar metáforas sociales y el material de las relaciones humanas: son, sin duda, las famosas pasiones cabalística, mariposa y compuesta, que entre sí prestan una impulsión exhaustiva a la creación de la gama deseable de relaciones interpersonales y estructuras de grupo (a veces estimadas en 1.620, mediante cálculos que no puedo verificar).

La naturaleza de estas tres pasiones, sin embargo, subraya la diferencia fundamental entre Fourier y la mayoría de quienes han meditado de un modo u otro sobre los grupos (incluidos Sartre y Laclau/Mouffe), porque estos últimos, quizá recurriendo a las poderosas ideologías anticolectivas de finales del siglo XIX, tienden a pesar de sí mismos a considerar a los grupos como fuerzas homogéneas y homogeneizadoras que tienden a la identidad y refuerzan diversos tipos de unidades. Su es-

fuerzo en la teorización de los grupos, ha implicado tradicionalmente la imaginación sólo de aquellos mecanismos de grupo unificadores que no obstante permitieran una mínima variedad (o libertad, o democracia, o cualquier término de valor que se prefiera), una variedad producida por el propio mecanismo unificador del grupo (el mecanismo rotatorio en el grupo sartreano, la articulación y la identificación proyectivas en la alianza de Laclau-Mouffe).

La convicción de Fourier, sin embargo, excluye este impulso siniestro de unificación del grupo (quizá porque sabe, como intelectual aislado en el primer periodo formativo de la vida política moderna de Francia, lo difícil que es, para empezar, reunir un verdadero grupo o partido); por el contrario, presupone la necesidad, dentro de grupos unificadores o grupos en fusión, de disonancias y contradicciones internas fundamentales. Las tres pasiones «capitales» de Fourier, las tres pasiones a las que acudiremos para cementar las relaciones de grupo y estimular la dinámica interna del grupo, son de un modo u otro pasiones antisociales de ésas que organizadores y administradores se preocupan normalmente por neutralizar o eliminar («*ces trois passions titrées de vice, quoique chacun en soit idolâtre, sont réellement des sources de vice en civilisation, où elles ne peuvent opérer que sur des familles et des corporations; Dieu les a créées pour opérer sur des séries de groupes contrastés*» [«estas tres pasiones tituladas de vicio, aunque cada uno las idolatre a su manera, son realmente las fuentes del vicio en la civilización, en la que ellas pueden operar únicamente sobre las familias y las corporaciones; Dios las ha creado para operar sobre las series de grupos constrastados»], *NMI*, p. 92).

En ninguna parte es esto tan obvio como en la pasión «cabalística», la pasión por la intriga y la disensión, *l'esprit de parti* y el cálculo: «incluso en un gesto o en un guiño, todo está calculado pero es rápido e instantáneo» (*NMI*, p. 112). La pasión cabalística puede considerarse el sustituto de Fourier para el mercado en la ideología actual de la libre empresa. Es una interpretación que profundiza, en especial cuando se considera que la experiencia de Fourier se debe a la empresa privada, como administrativo y después como *commis voyageur,* como observador obsesionado por los vicios y las corrupciones de un mundo empresarial que, sin embargo, ha formado la imaginación del autor. Fourier llega a su crítica del capitalismo naciente a través del comercio, mientras que Engels llega a la suya a través de la producción fabril. Los incisivos análisis que el primero hace sobre toda una variedad de fenómenos comerciales, incluidas las crisis del mercado (véase el análisis de Beecher sobre la anticipación por parte de Fourier del concepto de crisis financiera), han sido a menudo admirados; pero la ambigua relación de su visión utópica con la dinámica comercial de su tiempo exige aclaración, en especial en nuestro propio tiempo, cuando el mercado se celebra como un sistema autónomo y totalizador que necesariamente acaba atrayendo hacia sí todo lo demás. El marxismo, con su énfasis

en la producción frente a la distribución y el consumo, parecía exento de las corrupciones del mercado y de la forma mercantil, pero ha conseguido su exención a cambio de una apariencia de puritanismo y renuncia que difícilmente le concede mucha flexibilidad para enfrentarse a las omnipresentes mentalidades consumistas de la que ahora es prácticamente una ciudadanía mundial. Fourier está, por consiguiente, mejor situado para entresacar las posibilidades alternativas de las psicologías de mercado de su época. Así, el énfasis de los ideólogos contemporáneos en las virtudes de la competencia, que ellos atribuyen al mercado en sí como mecanismo beneficioso y profundamente inserto además en la naturaleza humana, queda despalzado en la visión de las cosas de Fourier, y muy precisamente garantizado por la pasión cabalística por la intriga, que incluye la emulación además de los celos y las envidias productivos. Esta pasión –que sería mejor no apresurarse a caracterizar en términos puramente psicológicos, como veremos en breve– puede así sobrevivir al propio sistema de mercado capitalista (al igual que el dinero y las desigualdades de riqueza lo sobreviven, y se convierten en una especie de distinciones de posición y de rango que por su parte sobreviven al *ancien régime* y son también presionados para entrar en servicio activo en el nuevo orden utópico). Por su parte, incluso culturalmente, estamos mejor situados que muchos de los contemporáneos de Fourier (con las obvias excepciones de Balzac y los nuevos técnicos de la novela) para captar todo lo que hay ya de profundamente utópico en la habladuría (tanto en Proust como en Joyce, la mismísima fuerza motriz que funciona en la sociabilidad y la capacidad narrativa de los humanos); mientras que el propio Fourier subraya explícitamente la función desprovincianizante de la intriga, que expone una población somnolienta a nuevos rumores y posibilidades, y estimula una productiva ansia por la acción y por la obstrucción de nuevos proyectos. Nada es más destacable, entre los multitudinarios lemas en los que flota esta utopía desde su titular, que este posicionamiento del tramador de conspiraciones en el centro heroico de la propia construcción social, y nada ilustra mejor la sublime indiferencia de Fourier a los juicios morales convencionales (y no sólo los sexuales comunes).

La pasión compuesta es un poco más oscura, aunque sólo se deba a que, al contrario que la rúbrica anterior, intenta nombrar algo de lo que no somos convencionalmente conscientes en la sociedad actual, y que Fourier empieza definiendo como una mezcla hasta entonces ilícita de intereses y agitaciones materiales y espirituales. El siglo XVIII conocía esta pasión por su nombre estigmatizado de «entusiasmo», luego la propia nomenclatura de Fourier es, en cierto modo, tanto un análisis del entusiasmo como una socialización del mismo. En efecto, por usar una terminología incluso más moderna, parece a este respecto proyectar en los intereses y en las pasiones una función para lo que podríamos denominar «fetichismo», es decir, para una indebida intelectualización de lo que de otro modo podría pasar por un placer más ino-

fensivamente material (o viceversa, una pasión espiritual relativamente ordinaria podría ser indebida y en apariencia insanamente asociada con un objeto material). Ahora bien, a lo compuesto en Fourier podría perfectamente asignársele el papel filosófico de la reflexividad y la conciencia propia (un lazo muy distinto e inesperado con sus contemporáneos idealistas alemanes), entendido como una función por la que las actividades materiales se redoblan de algún modo con su enfoque intelectual y espiritual, creando algo parecido a una pasión estereóptica que generaría así por sí sola la violencia del entusiasmo propiamente dicho. Por tomar un ejemplo relativamente prosaico, se pueden contrastar los placeres de la mesa con una versión compuesta de esta última en la que la gastronomía –¡Fourier llama gastrosofía a su versión ampliada!– absorbe toda una gama de intereses y conceptos filosóficos y se convierte en una especie de pasión dominante en la que el propio cosmos está en juego; queda entonces claro que algo tan integral como esta segunda relación, compuesta por el comer, fomentará un fetichismo y un compromiso energético y vigorosamente racionalizado que su versión simple o material no implica (y no necesita implicar).

Si la pasión cabalística generaba relaciones fuera de una actividad dada, y determinaba, por así decirlo, toda una gama de conexiones laterales entre su práctica por mi grupo y la de otros grupos, así como entre su práctica y diferentes tipos de prácticas, entonces la pasión compuesta puede considerarse verticalmente, como la inclusión en una actividad dada de toda una gama de inversiones materiales y psíquicas o espirituales e intelectuales. Engruesa dichas prácticas y, por así decirlo, las alegoriza, porque la deuda de Fourier con la noción de analogía de Schelling (véase, por ejemplo, *NMI*, p. 49) no sólo debe observarse en sus fantasías cosmológicas sino también aquí, en esta concepción de la inversión y la sublimación libidinales que anticipa los análisis de la represión que él hace.

La tercera pasión –la de la mariposa– pone entonces las dos anteriores en movimiento y de algún modo las desarrolla y las enriquece a lo largo del tiempo, proyectando una concepción de la actividad humana más francesa y social que la austera faustiana, al mismo tiempo que ofrece un modo muy distinto de salir de la alternativa hegeliana de la cosificación y la alienación que todo lo incluido en la tradición dialéctica (aunque la famosa reflexión utópica de Marx y Engels sobre pescar por la mañana y teorizar por la noche es inmediatamente fourierista tanto de espíritu como de inspiración). La idea fundamental en la que se basa la pasión mariposa es la convicción de que los seres humanos no pueden realizar ninguna actividad rentable y placentera durante mucho más de dos horas seguidas (incluso el sueño se reduce drásticamente en esta utopía a tres o cuatro horas, mientras que la longevidad se amplía de manera inconmensurable). Está claro que además de la variedad de actividades que el ritmo mariposa exige necesariamente, y la complejidad de la organización productiva que requiere (recuérdese el maravilloso comentario hecho por Raymond Wi-

lliams de que el socialismo no será más sencillo que el capitalismo sino inmensurablemente más complejo), también ofrece una variedad de placeres y gratificaciones que el siguiente *parcours* o calendario de gratificaciones puede ayudar a sugerir:

> Leandro acaba de conquistar a la mujer a la que estaba cortejando. Es un placer compuesto, tanto para los sentidos como para el alma. Inmediatamente después ella le dio un lucrativo título de patente que él pretendía; es el segundo placer. Quince minutos después, ella lo lleva al salón, donde Leandro encuentra algunas sorpresas felices, en particular la reunión con un amigo al que creía muerto; tercer placer. Poco después, entra un hombre famoso, Buffon o Corneille, al que siempre quiso conocer y que cena con ellos; cuarto placer. Después una comida exquisita; quinto placer. Leandro está sentado junto a un hombre poderoso que puede ayudarle y promete hacerlo; sexto placer. En el transcurso de la cena le entregan un mensaje notificándole que acaba de ganar un pleito; séptimo placer (*NMI*, pp. 404-405).

Pocos pasajes marcan tan claramente la diferencia entre el texto utópico y la literatura en sí (o al menos lo que nosotros llamamos narración): lejos de exigir la representación concreta de nuestro deseo cumplido, esta agenda retrospectiva nos pide que la deseemos como si fuese un preciado anteproyecto de nuestro propio futuro. No la realización sino la resurrección del deseo en sí, tal es el regocijo de las imágenes oníricas de Fourier, más cercanas al estilo del siglo XVIII y mozartiano que a las contingencias del ser propias de la novela realista del siglo XIX. Beecher ha insistido con acierto en el rechazo de Fourier de lo trágico, su implacable insistencia en el final feliz, en la resolución perpetua y universal, junto con la gratificación infinita: es una nota que escapa a las formas literarias por la medida en la que trasciende a las categorías de comedia y romance de Frye/White; y tampoco puede considerarse filosóficamente algo tan superficial como el optimismo, ya que esta particular voluntad de optimismo (que en ese grado tiene algo en común con la voluntad nietzscheana), con la voluntad de tener voluntad, llega hasta la naturaleza inorgánica para elevar todo lo existente a su propia altura. Porque al mismo tiempo esta particular conciencia ha aprendido sin darse cuenta el secreto más profundo del cumplimiento de los deseos, a saber, que exige condiciones de posibilidad para ser soñado o fantaseado. En Fourier, sin embargo, la fantasía es tan perentoria y profunda que toda la naturaleza debe ser convocada como condición para su posibilidad.

La comparación nietzscheana quizá descubra otro secreto del éxito de Fourier, a saber, que si uno busca la gratificación en todo, debe afirmarlo todo, en cuyo punto puede darse la transformación utópica. Pero esa transformación debe ser total y sistémica, no puede picotear lo real en pequeños cambios, algo que constituye el material del moralismo. De hecho, el desprecio de Fourier hacia los moralistas y hacia la ética en sí es incluso más glorioso que su voluntad de gratificación y su repudio al

sentimiento trágico de la vida; y es mejor decirlo de esta forma que evocar su desprecio a la moral propiamente dicha, o mejor aun, a la «moral burguesa», un sentimiento suficientemente fácil como para que todo el mundo lo comparta. No, los sospechosos aquí son, por el contrario, quienes moralizan y adoptan el punto de vista ético, en un momento en el que Fourier reincorpora las motivaciones más profundas de la dialéctica: el rechazo de Hegel a Kant y al *Sollen* (o imperativo ético) kantiano en nombre de una totalidad del ser casi spinoziana (donde «lo que es, es racional», y viceversa); y más allá, la posición complejamente motivada de Marx hacia la virtualidad y la inmanencia (el propio Lukács volverá a la posición de Hegel para atacar el modo kantiano y ético en el que la Segunda Internacional reescribía a Marx e intentaba presentar el socialismo como un proyecto puramente ético para cambiar el mundo). Porque, de nuevo, Marx es ontológico en su modo de captar las formas colectivas ya latentes en el presente capitalista: no sólo son deseables (o éticas), ni siquiera imposibles, sino que también y sobre todo son inevitables, siempre que entendamos la producción de esa inevitabilidad como una tarea humana y un proyecto colectivos (debe entenderse que para Marx lo opuesto a la inevitabilidad en este sentido es la catástrofe y la destrucción universales; el socialismo tal vez nunca llegue a implantarse, pero en ese caso tampoco surgirá ninguna otra alternativa: «la ruina mutua de las fuerzas contendientes»).

Es cierto que Fourier también capta la moralización como un modo de represión («la méthode répressive dite morale», *NMI*, p. 207), completando así la objeción dialéctica al *Sollen* o «fuerza de voluntad» ética con un análisis freudiano y nietzscheano. La ética, «l'antipode de la nature», debilita las tres pasiones de combinación fundamentales (véase arriba) al desaprobarlas (*NMI* 119), pero también deforma el propio impulso utópico por pura infiltración, mediante un desvío por el que surgen falsas utopías de esclavitud del trabajo como las que denuncia en Saint-Simon y Owen. La moralización es, de hecho, lo mismo que la propia civilización (como Freud dirá en *La civilización y sus descontentos*), y el desprecio de Fourier a esta última puede descubrirse una y otra vez en los pasajes satíricos, como el raro sarcasmo de éste:

> *Nous n'avons eu cette année que 17 traités de morale, disait un journal de 1803, qui s'apitoyait sur la modicité de cette récolte. Il ne parlait que de la France: en y ajoutant les autres Etats, etc., etc.*, (*NMI*, p. 207)[5].

[5] Nosotros hemos dispuesto durante este año tan solo de 17 tratados de moral, afirmaba un periódico de 1803, que se lamentaba de la escasez de esta producción. No hablaba más que de Francia: añadamos el resto de Estados a la cuenta, etcétera, etcétera.

Es importante comprender que una de las originalidades destacadas de Fourier es la de haber incluido a la familia en esta diatriba, muy diferente en esto a todos aquellos de disposición reaccionaria o radical que han pretendido modelar sus grupos ideales de acuerdo con la estructura familiar o han reinventado un equivalente orgánico para ella en una escala más amplia. La falange no es una familia extensa o una heredad feudal aún mayor, sino por el contrario una antifamilia (algo, como a él le gustaba señalar, que estamos tentados de confundir con la familia sólo porque vivimos en un periodo caído y degenerado en el que apenas podemos imaginar otra cosa).

El hábito ético o moralizante es, sobre todo, lo que se resiste a la gran idea de la inmanencia, lo que ansía el lujo de elegir y escoger entre los existentes; y esta afirmación panteísta (en nuestro propio tiempo más inmediatamente asociada con Spinoza que con Hegel y Marx, por razones históricas) es también, por lo tanto, el modo de penetrar en la doctrina de Fourier sobre las pasiones y la libido. Sería extraordinariamente anticuado, en este día y en esta época, celebrar los «extraordinarios» avances libidinales de Fourier, que presumiblemente lo elevan al nivel profético de un Krafft-Ebing o un Havelock Ellis, con independencia de lo que ello pudiera significar. Ni siquiera la mención de Lacan es apropiada aquí, a no ser que sea en función de una noción de la «cura» psicoanalítica muy distinta de la que ha pasado al folclore popular (y en especial al folclore popular norteamericano), a saber, como una forma de redención casi religiosa en la que de algún modo toda la personalidad se transfigura. El espíritu de la cura lacaniana (pero probablemente también la clásica o freudiana auténtica) lo proporciona mejor la fórmula jubilosa de Slavoj Žižek: ¡disfruta de tu síntoma!, lo cual da a entender que el cambio, si hay cambio, no radica en la estructura del carácter de uno ni en los impulsos de los que uno es víctima sino, por el contrario, en la naturaleza de la relación de uno con esos impulsos, que ahora escogemos y afirmamos, en lugar de resistirnos a ellos en una negación en todo caso vana e imposible (y aquí el lenguaje tal vez nos recuerde que también en la psicología sartreana o existencial estaba presente una idea similar).

De ahí que hallemos en Fourier la afirmación de todos los «vicios» y perversiones, junto con todos los demás impulsos acreditados y respetables. La sublimación es ahora un concepto demasiado limitado para el modo en el que un consentimiento material y una apertura del espacio social hacia su gratificación práctica, transforman por completo todos estos impulsos; y una apertura del espacio social hacia su gratificación práctica, los transforman por completo. Nada de Fourier se ha citado, de hecho, más a menudo que la fábula de la sádica dama rusa (*NMA*, pp. 390-392), a lo que podríamos añadir, el cariño de Fourier por las lesbianas; el aprovechamiento del amor de los niños por la suciedad y la basura en las «pequeñas hordas» que se encargarán de ese trabajo particular en la utopía; y en último término, aunque no menos importante, las grandes contiendas y justas amorosas, en las que «santos» jó-

venes y guapos, cuya prostitución filantrópica es cuestión de celebración pública y otorgamiento de premios y títulos, se encargan de atender las necesidades de feos y ancianos. Cualquier buena introducción a Fourier contiene estos materiales; los recuerdo aquí para dramatizar la estructura ontológica de esta utopía, en la que lo que ya es, o es virtualmente, latente en el plano de la fantasía o del deseo o la inclinación a medias formados, es también el lecho rocoso de la propia estructura social. El realismo libidinal de Fourier radica en construir la sociedad sobre lo que ésta ya contiene (de igual modo que el argumento de Marx destinado a demostrar la aparición de las relaciones colectivas o protosocialistas dentro del propio capital).

¿Implica también esta adopción de la inmanencia, como en Hegel, el final del arte, es decir, un desvanecimiento de las diversas distancias con lo real (que pueden ser compensatorias o críticas, afirmativas o anticipatorias) que lo estético siempre alberga necesariamente respecto a su contexto social? Hasta cierto punto. La ópera será, se nos dice, una ocupación perpetua de los utópicos de Fourier (pero uno también puede imaginar, como en Adorno, una especie de mutación en la función de la propia música que, al convertirse en parte de la vida, dejará de algún modo de ser su sustituto formal). Lo que denominamos charadas –incluidas las grandes justas y contiendas sexuales a las que hemos hecho referencia, e incluso las orgías planeadas (de manera tan ordenada y simétrica, observa Barthes, como en Sade)– están aquí movilizadas por todas partes para convertir la vida en puro juego; pero ya lo era, dado que el trabajo se ha organizado ahora a modo de gratificación lúdica. Por último, está la comida en Fourier, y está claro que la protoestética, por la que una función natural básica se convierte en un *combinatoire* casi estructuralista de gustos y modos de sabores, acaba siendo una especie de símbolo o emblema de la transformación de la materia en la utopía: la gastrosofía se convierte así (¿de nuevo?) en la forma de arte más elevada, de un modo que tal vez refleja nuestras prácticas estéticas contemporáneas y sugiere nuevas formas de reevaluarlas.

Sería deprimente concluir con la desengañada observación de Barthes de que lo profético o anticipatorio en la visión de Fourier es el esbozo de una futura industria turística, a escala planetaria todavía por llegar, sobre la que la posmodernidad quizá nos reserve sorpresas. (En este caso tendríamos que aplicar el contraveneno de un Bloch, que ya nos recordaba que el sector turístico es también una anticipación de la utopía.) Mejor, quizá, concluir con el Fourier romántico –a mitad de camino entre la no metaforización de Wordsworth y los emblemas y los códigos prácticamente medievales de un Philipp Otto Runge– que todavía puede seguir gritando:

Sans l'analogie, la nature n'est qu'un vaste champ de ronces; les 73 systèmes de botanique ne son que 73 tiges de chardon. Rousseau les a bien qualifiés de science rebutante,

> *qui vient cracher du grec et du latin au nez des dames. Dites aux dames, pour les intéresser, que tel effet de passions est dépeint dans tel végétal; montrez-leur les variétés de l'amour dans l'iris, la tubéreuse, l'œillet, la jacinthe, la pêche, l'abricot, le pigeon et le coq* [...] (*NMI*, p. 526)[6].

[6] «Sin la analogía, la naturaleza no es sino un vasto campo de zarzas; los 73 sistemas de botánica no son más que 73 tallos de cardo. Rousseau los ha calificado correctamente de ciencia repelente, que viene a escupir el griego y el latín a las narices de las damas. Decid a éstas, para suscitar su interés, que tal efecto de pasiones es representado en tal vegetal; mostradles las variedades del amor en el iris, el nardo, el clavel, el jacinto, el melocotón, el albaricoque, el palomo y el gallo [...]».

II

Discontinuidades genéricas en la ciencia ficción: *La nave estelar* de Brian Aldiss

El tema o la convención narrativa de la nave espacial perdida y convertida en universo ofrece una ocasión particularmente asombrosa para observar las diferencias entre las denominadas vieja y nueva ola de la ciencia ficción, dado que *La nave estelar* [1958] de Aldiss fue precedida por un buen tratamiento del mismo material por Robert A. Heinlein en *Huérfanos del espacio* (publicada en 1941 en forma de relatos independientes con el título de «Universo» y «El sentido común»)[1]. Tomadas juntas, las versiones de los dos escritores nos ofrecen una visión sinóptica de la línea narrativa básica que describe las experiencias del héroe al aventurarse más allá de los límites claustrofóbicos de su territorio natal, hacia otros compartimentos de un mundo poblado por forasteros y mutantes. El protagonista acaba entendiendo que el espacio por el que se mueve no es el universo sino simplemente una nave gigantesca en tránsito por la galaxia; y este descubrimiento –del que puede decirse que tiene en tal contexto todas las consecuencias científicas significativas que los descubrimientos de Copérnico y Einstein tuvieron en los suyos– adopta la doble forma de texto y cámara secreta. Por una parte, el protagonista aprende a leer el enigmático «Manual de circuitos eléctricos de la nave estelar», un manual de su propio cosmos, complementado con el libro de bitácora de la nave y todo conocimiento sobre sus orígenes; y por otra, avanza hasta la vacía sala de control de la nave que registra la antigua catástrofe –motín y desastre natural convertidos en génesis y caída– que

---

[1] Brian Aldiss, *Starship,* Nueva York, 1958, se tituló en Reino Unido *Non-Stop;* las páginas de referencia a esta edición junto con las del libro de Robert A. Heinlein, *Orphans of the Sky,* Nueva York, 1964, se dan dentro del texto entre paréntesis. Para consultar en castellano, véanse: B. Aldis, *La nave estelar,* Barcelona, Edhasa, 1990; y R. A. Heinlein, *Huérfanos del espacio,* Barcelona, Edhasa, 1967.

rompió los lazos entre las futuras generaciones de habitantes de la nave; y allí conoce, por primera vez, la experiencia devastadora del espacio profundo y el terror a las estrellas. El relato termina entonces con la llegada de la nave –contra toda expectativa– a su destino inmemorial y desde hace mucho tiempo olvidado, y con el final de lo que un filósofo indígena de las naves espaciales no habría dudado en denominar la «prehistoria» de los habitantes.

Pero esta serie de acontecimientos constituye sólo lo que podríamos denominar la dimensión horizontal del material temático en cuestión. Sobre su base se erige una especie de estructura vertical que equivale a describir las costumbres y la cultura que han evolucionado dentro del ámbito cerrado de la nave perdida. Tanto Heinlein como Aldiss se esfuerzan antropológicamente, de hecho, por señalar la peculiar religión nativa de la nave, orientada en torno a sus fundadores míticos, su ética de supervivencia codificada, cuyos conceptos del bien y del mal derivan de la tradición del gran motín como de una desobediencia primigenia del hombre, junto con sus alegorías características de fórmulas de habla y rituales originadas similarmente en acontecimientos y situaciones desde hace mucho olvidados e incomprensibles («¡Vete de viaje!» = «¡Muérete!»; «¡Por Huff!» = «¡Qué diablos!» en alusión al cabecilla del motín, etc.). Con esta dimensión antropológica del relato, puede decirse que los dos libros cumplen una de las funciones supremas de la ciencia ficción en cuanto género, a saber, el «extrañamiento», en el sentido brechtiano[2], de nuestra cultura e instituciones; una renovación conmocionada de nuestra visión que de nuevo, y como si fuera por primera vez, nos permite percibir su historicidad y su arbitrariedad, su profunda dependencia de los accidentes de la aventura histórica del hombre.

De hecho, propongo trastocar el orden tradicional de las prioridades estéticas y sugerir que todo este tema no es más que un pretexto para el espectáculo de la formación artificial de una cultura dentro de la situación cerrada de la nave perdida. Dicha hipótesis exige observar más de cerca la función que en estos relatos desempeña lo *artificial*, que adopta al menos dos formas específicas. En primer lugar, tenemos la artificialidad de la nave espacial de varios kilómetros, una construcción humana usada como instrumento para un proyecto humano. Aquí el lector se ve oprimido por la sustitución de la naturaleza por un espacio cultural (una sustitución dramática e inesperadamente ampliada por Aldiss en el giro final del que hablaré más adelante). Acostumbrado a la idea de que la historia y la cultura humanas obedecen a una especie de ritmo orgánico y natural en su evolución, que emerge lentamente dentro de una situación geográfica y climática dada, bajo las fuerzas modela-

---

[2] Véase Bertolt Brecht, *Brecht on Theater,* editado y traducido al inglés por John Willett, EEUU, 1964, en especial pp. 191-193.

doras de acontecimientos (invasiones, invenciones, desarrollos económicos) que en sí mismos se siente que han tenido una lógica interna o «natural», el lector siente la influencia suprema del entorno de la nave como una broma cruel y antinatural. La sustitución de los bosques y las llanuras en las que los hombres han evolucionado por los compartimentos artificiales de la nave espacial no es en sí más que el símbolo externo y sofocante de la decisión original tomada por la humanidad (una grotesca caricatura del gesto creador de Dios) que envió al hombre a una misión tan mortal, y que supuso el origen de esta cultura nueva y artificial. De algún modo, los momentos decisivos de la historia humana real (César y el Rubicón, Lenin en vísperas de la Revolución de Octubre) no se nos aparecen con esta fuerza irrevocable, porque la red de acontecimientos posteriores los reabsorbe y la existencia colectiva del conjunto de la sociedad los «aliena». Pero el acto inaugural de los lanzadores de la nave espacial implica una responsabilidad terrible y divina que no carece de consecuencias políticas serias y sobre la que volveremos. De momento permítaseme sugerir que el efecto de extrañamiento inherente a dicha sustitución de la naturaleza por la cultura parecería involucrar dos impulsos en apariencia contradictorios: por una parte, nos hace dudar vagamente de si nuestras propias instituciones son tan naturales como suponíamos, y si nuestro entorno «real» al aire libre no será tan restrictivo y constrictor como el mundo cerrado de la nave; por otra parte, lanza cierta incertidumbre sobre el principio de lo «natural», que como categoría conceptual ya no parece tan lógico y justificado en sí mismo.

El otro sentido, en el que lo artificial desempeña una función crucial en la narrativa de la nave espacial convertida en universo, está relacionado con el propio autor, llamado, por así decirlo, a reinventar la historia completamente de nuevo, y a idear, a partir de su propia imaginación individual, instituciones y fenómenos culturales que en la vida real sólo se producen a lo largo de dilatados periodos de tiempo y como resultado de procesos colectivos. La verdad histórica siempre es más extraña y más impredecible, más inimaginable, que cualquier ficción: por mucho talento que tenga el novelista, sus invenciones siempre surgen necesariamente de la extrapolación o la analogía con lo real, y esta ley emerge con particular fuerza y visibilidad en la ciencia ficción, con su adscripción genérica a la «historia futura». Esto quiere decir que los rasgos culturales inventados por Aldiss y Heinlein siempre nos llegan a modo de *signos:* nos piden que los tomemos como equivalentes de los hábitos culturales de nuestras propias vidas cotidianas, nos ruegan que los juzguemos por su intención y no por lo que realmente alcanzan, que los juzguemos con complicidad y no por el empobrecido contenido literal. Pero este fallo de la imaginación, en apariencia inevitable, no es estéticamente tan desastroso como se podría esperar, por el contrario, proyecta un efecto de extrañamiento propio, y nuestra reacción no es tanto la decepción por los lapsos imaginativos de Aldiss y Heinlein como des-

concierto ante los límites de la visión humana. Tales detalles nos hacen medir la distancia entre la capacidad creativa de la mente individual y la plenitud impredecible e inagotable de la historia en cuanto aventura humana colectiva. Por ello, la incapacidad suprema del escritor para crear un universo genuinamente alternativo sólo nos devuelve con mucha más seguridad a ésta.

Hasta aquí las similitudes entre ambos libros y la estructura narrativa que comparten. Sus diferencias empiezan a surgir cuando observamos de qué forma aborda cada uno el problema estratégico principal de un relato de este tipo, a saber, en qué grado debe el lector permanecer, junto con el protagonista, en la ignorancia de los datos fundamentales sobre la nave perdida. Ahora se dirá que ambos libros cuentan su secreto ya al principio: Aldiss con su título, y Heinlein con el lema «histórico» inicial, pero retrospectivo, que relata la desaparición de la nave en el espacio exterior. En apariencia, por lo tanto, nos enfrentamos a una historia de aventuras en la que el protagonista descubre algo que ya sabemos, y no a una forma cognitiva o de resolución de enigmas en la que nosotros mismos llegamos a descubrir algo nuevo. Pero los episodios finales de ambos libros se diferencian lo suficiente como para sugerir ciertas distinciones estructurales significativas entre ellos. En el relato de Heinlein, de hecho, la nave perdida *aterriza* al fin, y la identidad del destino no es tan importante como la finalidad del aterrizaje en sí, que tiene el efecto de satisfacer nuestras expectativas estéticas con un punto final. Por supuesto, el libro podría haber acabado de multitud de formas distintas: la nave podría haberse estrellado, el protagonista podría haber muerto a manos de sus enemigos, los habitantes podrían haber muerto y salido flotando, embalsamados, al espacio intergaláctico como los personajes de *Aniara*, el poema de Martinson convertido en ópera por Blomdahl. Lo importante es que dichos fines alternativos no ponen en cuestión la categoría básica de un final o una resolución de la trama, sino que reconfirman la convención del relato lineal con un comienzo *(in medias res o navigationis),* un nudo y un desenlace.

El giro final de la novela de Aldiss, por el contrario, da la vuelta como un guante a todo el concepto de trama de ese tipo. Nos muestra que después de todo había un misterio o enigma que resolver, pero no donde nosotros creíamos que estaba; como si fuera un enigma de segundo grado, un misterio al cuadrado, que trasciende a la cuestión de la nave mundo que nosotros como lectores habíamos dado por sentado desde el principio. El giro final, por lo tanto, vuelve a las primeras páginas para transformar las mismísimas expectativas genéricas allí suscitadas. De repente reidentifica la categoría del relato de un modo completamente inesperado, y nos muestra que hemos estado leyendo un tipo de libro muy distinto del que habíamos empezado. En comparación con todo lo que se encuentra en el relato de Heinlein, donde todos los descubrimientos se producen *dentro* del marco narrativo, y se ba-

san en la existencia y en la estabilidad de dicho marco, la nueva información que Aldiss nos proporciona en sus últimas páginas tiene consecuencias estructurales mucho más profundas.

La idea de «expectativas genéricas»[3] tal vez nos sirva ahora como herramienta principal para el análisis de *La nave estelar,* al mismo tiempo que dicha interpretación definirá e ilustrará esta noción más en concreto. Supongo que al lector que llegue a Aldiss después de leer a Heinlein le impresionará sobre todo la densidad «fisiológica» incomparablemente más vívida del estilo del primero. A pesar de todo lo que el título nos dice del mundo en el que estamos a punto de entrar, el lector de *La nave estelar,* en sus primeras páginas, se encuentra explorando un misterio en el que se sumerge hasta los límites de sus sentidos. En especial, debe encontrar un modo de reconciliar, en su propia mente, los dos campos terminológicos y conceptuales contradictorios que acabo de analizar bajo las rúbricas de naturaleza y cultura: por una parte, las indicaciones de la presencia de una «cubierta», con sus «compartimentos», «barricadas» y «particiones de madera», y por otra, el crecimiento orgánico del «laberinto pónico», a través del cual la tribu avanza lentamente como por una selva «haciendo avanzar la barricada principal, y retroceder las traseras, al otro extremo de los Cuarteles, a una distancia correspondiente» (p. 14). Dicha interpenetración, en apariencia inimaginable, entre lo natural y lo artificial se subraya con una frase como la siguiente: «lo más duro de la tarea de limpiar los pónicos era romper la estructura entrelazada de las raíces, que se extendía como un caos de acero bajo la red, con las torres de zarcillos penetrando profundamente en la cubierta» (p. 14). Tal frase es una invitación a la *«rêverie»,* en el sentido dado por Gaston Bachelard de exploración imaginativa de las propiedades y los elementos del espacio a través del lenguaje; ejerce la función de la poesía como la concibe Heidegger, como una meditación no con-

---

[3] Cualquier reflexión actual sobre el género está en deuda –a veces involuntaria– con el libro de Northrop Frye, *Anatomy of Criticism,* Princeton, New Jersey, 1957 [ed. cast.: *Anatomía de la crítica,* Caracas, Monte Avila, 1991]; debería mencionar también, en la renovación de este campo de estudio, a los neoaristotélicos de Chicago representados por la antología de R. S. Crane, *Critics and Criticism,* University of Chicago Press, 1952. Respecto a un estudio sobre las teorías recientes, véase Paul Hernadi, *Beyond Genre,* Ithaca, 1972 [ed. cast.: *Teoría de los géneros literarios,* Barcelona, Bosch, 1978]; y respecto al análisis más reciente de las «expectativas genéricas», véase E. D. Hirsch Jr., *Validity in Interpretation,* New Haven, 1967. Sobre la ciencia ficción como género, puede consultarse el ensayo esencial sobre su evolución escrito por Darko Suvin, «On the Poetics of the Science Fiction Genre», *College English,* diciembre de 1972; aunque la investigación fundamental de la relación entre este género y la experiencia social sigue siendo la de Georg Lukács, véase por ejemplo su obra *Writer and Critic,* Londres, 1970 y *The Historical Novel,* Londres, 1962 [ed. cast.: *La novela histórica,* Barcelona, Grijalbo, 1976] o, en un estudio más general, consultar mi artículo «Case for Georg Lukács», en *Marxism and Form,* New Jersey, 1972 [ed. cast.: *Marxismo y forma,* Buenos Aires, Ariel, 1985].

ceptualizada sobre los mismísimos misterios que supone nuestro estar en el mundo. Su fuerza nace, sin embargo, de las contradicciones internas, del conflicto incomprensible entre el imaginario natural y el artificial, que despierta y estimula nuestras facultades perceptivas al mismo tiempo que parece bloquear su pleno despliegue. Podemos apreciar este mecanismo con más precisión yuxtaponiendo un libro posterior del propio Aldiss, *Invernáculo* [1962], en el que una Tierra poscivilizada sólo ofrece el más abundante y desenfrenado imaginario orgánico, en el que, con pocas excepciones, lo cultural y lo artificial han desaparecido hace tiempo[4].

Esto no quiere decir que el libro de Heinlein no tenga momentos análogos de misterio, pero son de tipo más narrativo que descriptivo. Por ejemplo, pienso en el episodio «Universo», ya casi al final, en el que Hugh y su acompañante, perdidos en una parte extraña de la nave, ven un «granjero»:

> «¡Eh, compañero de nave!, ¿dónde estamos?»
>
> El campesino los miró lentamente, después los dirigió con monosílabos reacios al corredor principal que los conduciría de nuevo a su propia aldea.
>
> Una rápida caminata de dos kilómetros por un amplio túnel, moderadamente lleno de pasajeros de tráfico, porteadores, algún carretillo que otro, un digno científico meciéndose en una litera portada por cuatro fornidos ordenanzas y precedido por su maestro de armas para apartar del camino a la tripulación común; dos kilómetros de esto los llevaron al común de su propia aldea, un espacioso compartimento con tres cubiertas de altura y un ancho quizá diez veces mayor (pp. 12-13).

Recuerda a Luciano, o al narrador de Rabelais descolgándose por la garganta de Pantagruel y charlando con el campesino que allí encuentra plantando repollos; y cabría decir, en defensa de Heinlein, que la intensidad puramente descriptiva de las páginas de Aldiss debería considerarse un fenómeno estilísticamente tardío, que refleja la descomposición de la trama y la falta de algún gesto genuinamente narrativo, convirtiendo la función narrativa clásica de las novelas en una ilícita función poética que sustituye los acontecimientos y las acciones por objetos y atmósfera. Por otra parte, es cierto que lo que caracteriza a un escritor como Aldiss –y en el sentido más amplio al escritor de la «novela nueva» en general– es precisamente que escribe *después* de la «novela vieja» y da por supuesta la existencia de ésta. En un sentido hegeliano se puede decir que dicha forma «poética» de escribir incluye en sí, por así decirlo, a la narración más antigua, cancelada y elevada a un nuevo tipo de estructura.

---

[4] La obra de Brian Aldiss se publicó originalmente en Reino Unido bajo el título de *Hothouse*, en 1962, y en Estados Unidos con el título de *The Long Afternoon of Earth* [ed. cast.: *Invernáculo*, Barcelona, Minotauro, 1991].

Pero el argumento que quiero plantear es que el material de Aldiss determina las expectativas genéricas de un modo que el episodio de Heinlein no consigue. Este último es meramente un acontecimiento entre otros, mientras que las páginas de Aldiss programan al lector para un tipo de lectura específico, para la exploración fisiológica o bachelardiana, a través del estilo, de las propiedades de un mundo peculiar y fascinante. Que dicha atención fenomenológica sea por el momento primaria tal vez se pueda juzgar por nuestro distanciamiento respecto a Complain, el personaje principal, de quien en la primera parte del libro puede decirse que sirve de mero pretexto para nuestra percepción de este nuevo espacio extraño, y que de hecho equivale a poco más, con sus anhelos y sus furias inexplicables, que a uno cualquiera de los objetos curiosos de su interior, que observamos con imparcialidad etnológica desde el exterior. Verdaderamente, el cambio en nuestro distanciamiento respecto a los personajes, las transformaciones de las propias categorías a través de las cuales los percibimos, se encuentra entre los índices más importantes de lo que hemos denominado expectativa genérica. Tal vez ahora este concepto quede mejor ilustrado si señalamos que las primeras páginas de *La nave estelar* (aproximadamente hasta el punto en el que Complain es atraído a la trama de Marapper para explorar la nave) proyectan un tipo de narración o género que posteriormente no se ejecuta. De hecho, *Invernáculo* proporciona una comparación muy útil en este contexto, porque puede considerarse el cumplimiento en un libro de la expectativa genérica suscitada en esta primera sección de *La nave estelar. Invernáculo* es precisamente, de principio a fin, una narración bachelardiana del tipo que *La nave estelar* deja de ser en cuanto Complain abandona a su tribu, y por esta razón un producto más homogéneo que ésta última, más prodigioso en su invención estilística, pero más monótono y formalmente menos interesante por el mismo motivo.

Porque la característica formal predominante de *La nave estelar* es el modo en el que cada nueva sección proyecta un tipo distinto de novela o narración, una nueva expectativa genérica rota, incumplida y sustituida a su vez por otra nueva y en apariencia no relacionada. Tales divisiones son por supuesto aproximativas y cada lector debe proyectarlas de acuerdo con sus propias respuestas. Mi propia sensación es que con la puesta en marcha de la trama de Marapper la novela se transforma en una especie de *relato de aventuras,* con un territorio hostil y una exploración selvática, en el que el protagonista y sus compañeros, en busca de la sala de control de la nave, empiezan a enfrentarse a obstáculos geográficos, tribus enemigas, seres extraños y disensiones internas. En esta sección, que dura unas veinte páginas, la atención del lector se centra en el éxito o el fracaso de la expedición, y en los problemas de su organización y liderazgo.

Con el descubrimiento, en medio de la noche, de la inmensa Piscina –una visión tan asombrosa, para los viajeros, como para los europeos el lago Victoria y las fuen-

tes del Nilo la primera vez que los vieron– nuestro interés vuelve a cambiar sutilmente, retornando a la estructura de la nave, con sus cubiertas numeradas por las que los hombres avanzan con lentitud. Las cuestiones y las expectativas que ahora surgen parecen una vez más de tipo *cognitivo,* y sugieren que la mera certidumbre de estar en una nave espacial no resuelve todos los problemas que esto tal vez nos suscite, y en especial no explica por qué la nave, misteriosamente abandonada a su destino, sigue *funcionando* (por ejemplo, sus generadores siguen produciendo electricidad para el sistema de iluminación).

Pero el resultado de este nuevo tipo de atención al entorno físico no es más que otro cambio de tono o convención narrativa. Porque la aparición inesperada de seres hasta entonces desconocidos –los gigantes y el ejército de ratas inteligentes, capaces de sondear la mente– parece sumergirnos, por un momento, en un argumento de naturaleza casi sobrenatural. Con las ratas en especial nos sentimos peligrosamente cerca de la transición entre la ciencia ficción y el cuento de hadas o la literatura fantástica en general, entre visiones del *Cascanueces* o incluso propias del cómic. (Este nuevo giro, por cierto, es prueba del inmenso abismo que separa a la ciencia ficción de la fantasía y que podría por lo tanto describirse en función de las expectativas genéricas.)

Con la entrada de los exploradores en la civilización más elevada del área de Adelante, la trama de Marapper demuestra ser un fracaso, y otra vez una nueva expectativa genérica sustituye a la anterior. Al ampliarse el enfoque, nosotros mismos nos encontramos en medio de una novela de catástrofe colectiva, porque ahora tenemos a una sociedad en peligro luchando por su vida contra enemigos reales e imaginarios: los forasteros, los gigantes, la ratas y los bárbaros inferiores de las Vías Muertas. De nuevo el cambio genérico se señala mediante un cambio del distanciamiento que experimentamos hacia Complain, que de mero miembro de un equipo se ve ascendido a héroe romántico por su amor con Vyann, una de las líderes políticas del país de Adelante. Nuestra nueva proximidad a Complain y nuestra identificación con él se ve reforzada cuando descubre que el caudillo de la fuerza guerrillera bárbara no es sino su hermano perdido hace mucho (un descubrimiento que pone quizá en movimiento sus propias expectativas genéricas menores, recordando desenlaces de último minuto del relato helenístico *à la* Heliodoro, o reuniones familiares en tramas de huérfanos o de niños abandonados, como *Tom Jones* o *Cimbelino*).

Al final, con el caos apocalíptico en el que termina la novela, los incendios y las peleas campales, la invasión de las ratas, el fallo del sistema eléctrico y la inminente destrucción de la nave, llegamos al giro final ya mencionado. En él los elementos sobrenaturales son, por así decirlo, reabsorbidos por la estructura argumental (me siento tentado de decir realista) de la ciencia ficción, porque descubrimos que gigantes y forasteros realmente existen y pueden explicarse de manera racional. El

mecanismo de esta última transformación genérica es una ampliación física del contexto en el que se está dando la acción; por primera vez el entorno interior de la nave deja de ser el límite externo de nuestra experiencia. La nave adquiere una superficie exterior, y una posición en el espacio exterior; lo que hasta entonces ha sido un mundo completo por derecho propio se transforma ahora en una inmenso navío que flota dentro de un sistema aún mayor de coordenadas estables y externas. Al mismo tiempo, la propia función de la nave se altera, porque con el importante descubrimiento final, el interminable viaje sin rumbo por el espacio demuestra haber sido una falsa ilusión, y los habitantes descubren que están en órbita alrededor de la Tierra. Es una órbita que se mantiene desde hace generaciones, de modo que el descubrimiento vuelve al pasado, para transformarlo también y convertir la historia «trágica» de la nave en una especie de farsa horrible. Al final descubrimos que los principales personajes del relato, los personajes con los que nos hemos identificado, son mutantes administrados «por su propio bien» por una comisión científica desde la Tierra, comisión a cuyos representantes los moradores de la nave identificaron instintivamente como gigantes o forasteros.

Así, en su avatar final, *La nave estelar* se transforma y pasa de relato de exploraciones y de aventuras pseudocosmológicas en el extraño mundo de la nave a ser una *fábula política* sobre la manipulación del hombre por el hombre. Este género supremo al que se demuestra que pertenece el libro no conduce nuestra atención a las inmensidades del espacio interestelar sino, por el contrario, nuevamente a las intenciones humanas que subyacen al horrible paternalismo que fue responsable del encarcelamiento dentro de la nave, a lo largo de tantas generaciones, de los descendientes de la tripulación original. Si mi interpretación es correcta, el giro final aquí implicado no es simplemente la solución a un enigma afrontado con éxito desde las primeras páginas del libro; por el contrario, sólo ahora se revela por primera vez el enigma que subyace a la obra, resolviéndolo de manera inesperada.

Esta revelación tiene el efecto de desacreditar todos nuestros modos de lectura o expectativas genéricas anteriores. Por encima de la historia de los personajes y del destino de la nave, uno se siente tentado de plantear la existencia de otra trama o línea narrativa en ese conjunto muy distinto de acontecimientos puramente formales que rigen nuestra lectura: nuestros esfuerzos tentativos de identificar, en el transcurso de la lectura, el tipo de libro que estamos leyendo, y nuestra solución final del enigma con el descubrimiento de su carácter social o político.

Dicha descripción no sorprenderá a nadie familiarizado con la estética de la modernidad y consciente del grado en el que los escritores modernos en general han tomado el propio proceso artístico como «tema», asignándose la tarea de no poner en primer plano los objetos percibidos o el *contenido* de la obra sino, por el contrario, el acto en sí de la recepción y la percepción estéticas. Esto se alcanza en conjun-

to alterando el aparato perceptivo o el marco, y la noción de discontinuidad genérica sugiere que en *La nave estelar* el argumento básico puede variarse tanto mediante giros en nuestra actitud perceptiva como por las modificaciones internas del contenido. Recuerda al conocido experimento de Kuleshov, en los primeros tiempos del cine soviético, en el que una sola toma del rostro de un actor parecía expresar felicidad, ironía, hambre o tristeza dependiendo del contexto desarrollado por las tomas a las que la misma se yuxtapone. De hecho, la noción misma de expectativa genérica nos exige distinguir entre el sentido de las frases individuales y nuestra evaluación del todo al que las asignamos como partes y que dicta nuestra interpretación de ellas (un proceso a menudo denominado el «círculo hermenéutico»). *La nave estelar* de Aldiss confirma dicha noción al mostrar los resultados de una variación y una subversión sistemáticas del contexto narrativo; y el que dicha estructura no es meramente una rareza estética, sino que se encuentra en la corriente dominante de la experimentación literaria, puede demostrarse por comparación con la estructura de la *nouveau roman* francesa, y en particular con los recursos estilísticos y compositivos de Alain Robbe-Grillet, cuya obra el propio Aldiss ha situado en la categoría de la ciencia ficción, hablando de «*L'Année dernière à Marienbad,* donde el hotel de lujo, con sus interminables corredores *–énormes, sompleux, baroques, lugubres–*, se presenta más vívidamente como símbolo de aislamiento de las corrientes de la vida que cualquier nave espacial, sencillamente por ser más terriblemente accesible a nuestra imaginación»[5].

Lo que Aldiss no dice es que dichos símbolos son el producto final de todo un método o procedimiento artístico. En el relato de Robbe-Grillet, por ejemplo, nuestra interpretación de las palabras se ve debilitada desde el principio; a medida que el ojo narrativo avanza lentamente por los contornos de los objetos descritos con tanta minuciosidad, empezamos a sentir una profunda incertidumbre respecto a las posibilidades de la descripción física mediante el lenguaje[6]. De hecho, lo que ocurre es que las palabras siguen siendo las mismas, mientras que sus referentes cambian sin advertencia: los nombres desnudos de los objetos no bastan para transmitir la identidad específica de un único tiempo y lugar, y el lector se ve constantemente obligado a reevaluar las coordenadas de la mesa, la mecedora, el borrador en cuestión, al igual que en la película de Resnais los mismos acontecimientos parecen producirse una y otra vez, en diferentes momentos y en otros escenarios. Tales efectos son muy distintos de lo que ocurre en la literatura onírica o surrealista, en la que es el objeto en sí el que se transforma ante nuestros ojos, y en la que se reafirma la ca-

---

[5] Harry Harrison y Brian W. Aldiss (eds.), *Best SF: 1969,* Estados Unidos, 1970, p. 217.

[6] Analizo este fenómeno desde un punto de vista diferente en «Seriality in Modern Literature», *Bucknell Review,* primavera de 1970.

pacidad del lenguaje para registrar las metamorfosis más grotescas: así, en Ovidio, se convoca al lenguaje para expresar lo casi inexpresable y articular en toda su plenitud cosas de las que dudamos que nuestros ojos reales puedan llegar a ver. En la *nouveau roman,* por el contrario, y en las obras de ciencia ficción relacionadas con ella (por ejemplo, las escenas alucinatorias de novelas de Philip K. Dick como *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*), es la capacidad expresiva de las palabras y los nombres lo que se pone en duda y se subvierte, y esto no se hace desde dentro sino desde fuera, mediante giros imperceptibles pero cruciales en el contexto de la descripción.

Pero hay un modo en el que el material característico de la ciencia ficción disfruta de una relación privilegiada con tales efectos, que parecen comunes a la literatura moderna en general. A uno le gustaría evitar, a este respecto, una reproducción de las gastadas y fastidiosas controversias sobre el realismo literario. Quizá bastaría sugerir que, en los denominados mundos realistas, la referencia a un objetivo compartido o «real» situado fuera del mundo cumple la función estructural básica de unificar la obra desde fuera. Sea cual sea la heterogeneidad de sus materiales, la unidad del referente garantiza así a priori la unidad de la obra «realista». Se colige entonces que cuando, como en la ciencia ficción, dicho referente se abandona, el principal problema formal planteado por la construcción de la trama será el de encontrar un nuevo principio de unidad. Por supuesto, un modo de alcanzarlo es asumiendo una unidad formal que ya exista en la propia tradición, y ésta parece ser la senda adoptada por la denominada ciencia ficción mítica, que encuentra una comodidad espuria en la unidad predeterminada del mito o la leyenda que le sirve de recurso organizativo. (Este procedimiento se retrotrae, por supuesto, al *Ulises* de Joyce, aunque estoy tentado de afirmar que la grandeza incomparable de este predecesor literario procede de su uso *incompleto* del mito: Joyce nos permite ver que el «mito» no es más que un recurso organizador, y su tema no es la unidad de experiencia ficticia que supuestamente el mito debe garantizar sino, por el contrario, una fragmentación de la vida en el mundo moderno que inicialmente exigía dicha reunificación.)

Allí donde se evita la solución mitológica, la ciencia ficción sigue disponiendo de otro procedimiento organizativo que denominaré *collage:* la puesta en precaria coexistencia de elementos traídos de diferentes fuentes y contextos, elementos que derivan en su mayor parte de modelos literarios más antiguos y que equivalen a fragmentos rotos de géneros más antiguos y desfasados o de producciones más recientes de los medios de comunicación (por ejemplo, tiras cómicas). En el peor de los casos, el *collage* resulta en una especie de agregación desesperada de todo lo que se tiene a mano; en el mejor, sin embargo, sirve para poner en primer plano los antiguos modelos genéricos, una especie de efecto de extrañamiento practicado sobre nuestra propia receptividad genérica. Algo de este tipo es lo que he intentado describir en mi interpretación de *La nave estelar.*

Pero la arbitrariedad del *collage* como forma tiene el resultado añadido de intensificar, y de transformar de hecho, la función estructural del autor, que ahora es contemplado como fuente y origen supremos de cualquier unidad que la obra pueda mantener. El lector se somete entonces a la autoridad del autor de un modo muy diferente al de las convenciones de la narrativa realista; es, si se quiere, la diferencia entre pedir que lo manipulen y aceptar fingir que no hay ningún agente humano.

Sería posible demostrar, pienso (y a este respecto las obras de Philip K. Dick servirían de principal demostración), que la obsesión temática, en la ciencia ficción, por la manipulación en cuanto fenómeno social y pesadilla al mismo tiempo puede entenderse como la proyección de la forma de la ciencia ficción en su contenido. Esto no quiere decir que el tema de la manipulación no sea, dado el mundo en el que vivimos, eminentemente obvio en lo referente a su propia urgencia, sino sólo que hay una especie de relación privilegiada, una armonía preestablecida, entre este tema y las estructuras literarias que caracterizan a la ciencia ficción. Por ceñir de momento nuestra generalización a *La nave estelar,* no me parece accidental que la cuestión social fundamental de un libro en el que el autor juega con el lector, cambiando constantemente de dirección, frustrando las expectativas de éste, emitiendo falsas claves genéricas, y en general usando su trama oficial como pretexto para manipular las reacciones del lector, fuera el problema de la manipulación de unos hombres por otros. Y con esto tocamos el punto en el que la forma y el contenido, en *La nave estelar,* se vuelven uno, y en el que se revela la identidad fundamental entre la estructura narrativa antes analizada y el problema político suscitado por el final del libro.

Que Brian Aldiss es plenamente consciente de este carácter político supremo no sólo resulta evidente desde el prefacio, sino también por las reflexiones ocasionales que hace en todo el libro. Pero, por sus comentarios parece claro que entiende que su fábula –que ilustra los efectos desastrosos que las decisiones sociales a gran escala causan en la vida individual– tiene una tendencia antiburocrática y antisocialista (siendo la burocracia el modo en el que el socialismo es concebido por aquellos a quienes amenaza). «Nada –nos dice– sino el pleno florecimiento de una era tecnológica, como la conocida por el siglo XXIV, podría haber lanzado esta nave milagrosa; pero el milagro era estéril, cruel. Sólo una era tecnológica podría condenar a generaciones no nacidas a existir en ella, como si el hombre fuera un mero protoplasma, sin emoción ni aspiración» (p. 162). Y el prefacio subraya aún más el argumento: «una idea, concebida por el hombre, al contrario que la mayoría de los miles de efectos que comprenden nuestro universo, raramente es equilibrada [...] La idea, como todas las ideas, había salido mal y había engullido sus vidas reales» (p. 9). Percibimos aquí los esbozos familiares de la más influyente de las posturas contrarrevolucionarias, elaborada por primera vez y más plenamente por Edmund Burke en sus *Reflexiones sobre la Revolución francesa,* para la cual la razón humana, en su imperfección fundamental, es incapaz de sustituir por sí

sola y por su propia fuerza el crecimiento orgánico y natural de la comunidad y la tradición. Dicha ideología encuentra confirmación en el propio Terror (de por sí respuesta en general, debería añadirse, de la Revolución a las amenazas externas e internas), que aparece así como la humillación del orgullo revolucionario del hombre, de su presunción al usurpar el lugar de la naturaleza y de la autoridad tradicional.

Pero esta interpretación que Aldiss hace de su propia fábula no es necesariamente la única que se abre ante nosotros. Yo la asociaría, por el contrario, con todo un grupo de relatos de ciencia ficción que implícita o explícitamente suscitan una cuestión política y social de tipo muy distinto, que puede caracterizarse por pertenecer a los problemas éticos de la utopía, o a los dilemas políticos de un futuro en el que la política haya vuelto a convertirse en ética. Esta cuestión vuelve necesariamente a la denominada Directiva Principal, en otras palabras, al derecho de las civilizaciones o culturas avanzadas a intervenir en las formas inferiores de vida social con las que entren en contacto. (Las calificaciones de inferior o superior, o de avanzado y subdesarrollado, deben entenderse aquí, claramente, en un sentido histórico, no meramente cualitativo.) Este problema constituye por supuesto una preocupación temática de la ciencia ficción desde sus inicios; véase *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, claramente una fantasía pesarosa, escrita por un victoriano que se pregunta si la brutalidad con la que él ha utilizado a los pueblos coloniales (la extinción de los tasmanos) no podría serle infligida a él por una especie más avanzada con la intención, a su vez, de destruirlo. En nuestro tiempo, sin embargo, dicho tema tiende a reformularse desde un punto de vista positivo que le da una nueva originalidad. Que la destrucción de sociedades menos avanzadas está mal y es inhumana ya no es cuestión, desde luego, de debate inteligente. Lo que sí está en duda es en qué grado hasta la intervención benévola y bienintencionada de culturas superiores en otras inferiores no tendrá, en último término, resultados destructivos. Aunque las convenciones de la ciencia ficción puedan dramatizar esta cuestión en forma de encuentros galácticos, la preocupación tiene una fuente claramente muy terrestre en las relaciones entre sociedades industrializadas y sociedades supuestamente subdesarrolladas de nuestro planeta.

Durante la década de 1950 y comienzos de la de 1960, parece haber estado de moda en la ciencia ficción estadounidense un radical anticolonialismo liberal, análogo a la condena por parte de Estados Unidos de los decadentes imperios coloniales británico y francés. En una parte de esa ciencia ficción (*Star Trek*), la ley interestelar que prohibía el establecimiento de colonias en planetas ya habitados por una especie inteligente se convirtió en convención aceptada. Sin embargo, las implicaciones completas de este tema, con pocas excepciones como *La mano izquierda de la oscuridad* [1969] de Ursula Le Guin, sólo se exploraron en la ciencia ficción escrita dentro de los horizontes socialistas, en especial en las obras de Stanislav Lem y en *Qué difícil es ser Dios* [1964] de los hermanos Strugatsky. En la ciencia ficción occidental, este tema está pre-

sente sobre todo como estereotipo o como preocupación inconsciente, y se manifiesta de formas peculiarmente formalizadas. Yo sugeriría, por lo tanto, que las visiones de intervención extragaláctica, como en *El fin de la infancia* de Arthur C. Clarke, pertenecen a esta categoría, al igual que muchas de las intrincadas paradojas del viaje en el tiempo, en las que la inesperada aparición del protagonista en el pasado distante suscita el temor a que pueda alterar el curso de la historia de tal modo que, para empezar, le impida nacer. En todos estos rasgos de la ciencia ficción occidental se detecta la presencia, creo, de una *represión* virtual del motivo ético y político en cuestión, aunque debería aclararse que es una represión que la ciencia ficción comparte con la mayoría de las actividades culturales y artísticas llevadas a cabo en Occidente. De hecho, ese ocultamiento inconsciente de las bases socioeconómicas o materiales subyacentes de la vida, con una concentración concomitante en actividades puramente espirituales, es responsable de los modos de pensar que la teoría marxista clásica designa como *idealismo*. Equivale a una negativa a conectar la experiencia existencial o personal, la experiencia de nuestra vida privada individual, con el sistema y la organización suprapersonal del capitalismo monopolista que constituye un todo omnipresente.

En el caso actual –por ceñirnos sólo a eso– es nuestra ignorancia voluntaria de la relación estructural inherente entre ese sistema económico y la explotación neocolonialista del Tercer Mundo lo que impide cualquier visión o concepto realistas de la relación correcta entre dos agrupaciones nacionales o sociales distintas. Así, tendemos a considerar las relaciones entre países desde el punto de vista ético, en términos de crueldad o filantropía, con el resultado de que las inversiones empresariales occidentales llegan a parecernos portadoras del progreso y del «desarrollo» en áreas atrasadas. Las verdaderas cuestiones –si el «progreso» es deseable y, de ser así, qué tipo de progreso, si un país tiene derecho a salirse del circuito internacional, si un país más avanzado tiene derecho a intervenir, aunque sea con intención benévola, en la evolución histórica de un país menos avanzado; en resumen, la relación general entre la cultura indígena y la industrialización– son de carácter histórico y político. Para que nuestra literatura pudiera plantearlas, sería necesario que nos planteáramos muchas preguntas más inquisitivas y difíciles sobre nuestro propio sistema de las que en la actualidad estamos dispuestos a hacernos. Debería añadir que esta comparación entre las capacidades formales de la ciencia ficción occidental y la soviética no pretende dar a entender que la Unión Soviética haya resuelto en sentido alguno los problemas anteriores, sino meramente que en la Unión Soviética dichos problemas han surgido de manera plenamente consciente y explícita, de hecho angustiosa, y que su mejor literatura está modelada por la experiencia de tales dilemas y contradicciones[7].

[7] Artículo escrito en 1973.

El interés temático de *La nave estelar* radica precisamente en la aproximación de dicho dilema hacia el umbral de la conciencia, en el modo en que el tema de la influencia o la manipulación interculturales se suscita hasta alcanzar casi la tematización explícita. En este sentido, poco influye que el lector se tome al pie de la letra las reaccionarias interjecciones políticas de Aldiss, o que las sustituya por la interpretación histórica arriba sugerida; se mantiene el hecho crucial de que en las últimas páginas del libro resurge lo político. La incapacidad estructural de dicho material para permanecer enterrado, su irreprimible tendencia a revelarse en su ser histórico más fundamental, transforma genéricamente la novela en esa fábula política que a lo largo de toda ella permanecía latente, sin nosotros saberlo. Y así, *en route* hacia el espacio y el escapismo galáctico, nos descubrimos encerrados en el campo de fuerza de las propias realidades políticas terrenas.

III La reducción del mundo en Le Guin

Formas apretujadas y envueltas en pieles, nieve por todas partes y rostros sudorosos, antorchas durante el día, una paleta ceremonial y la colocación de la clave de un arco… Tal es nuestra entrada en el otro mundo de *La mano izquierda de la oscuridad*, un mundo que, como todos los inventados, despierta irresistibles reminiscencias del real, aquí no tanto, quizá, la Moscovia de Eisenstein como una especie de Alta Edad Media esquimal. Pero este exotismo superficial oculta una serie de lo que podría denominarse «discontinuidades genéricas»[1], y puede demostrarse que la novela está construida a partir de un heterogéneo grupo de modos narrativos ingeniosamente superpuestos y entremezclados, y de ese modo constituye prácticamente una antología de diferentes ramas narrativas. Encontramos así entremezclados el relato de viajes (con datos antropológicos), el pastiche del mito, la novela política (en el sentido restringido del drama de intriga cortesana), la ciencia ficción pura (la colonización de los hainíes, la nave espacial en órbita alrededor del sol de Gethen), la distopía orwelliana (el encarcelamiento en la Granja Voluntaria y la Agencia de Reasentamiento), el relato de aventuras (la huida por el glaciar), y por último incluso, quizá, algo parecido a una historia de amor interracial (el drama de la comunicación entre dos culturas y especies).

Aunque explican la efectividad de la novela en comparación con libros que sólo presentan una o dos de estas formas, dichas discontinuidades estructurales suscitan de inmediato la pregunta básica de cuál es, en último término, la unidad de la novela. En este artículo quiero defender una coherencia temática que tiene muy poco

---

[1] Véase el artículo anterior.

que ver con la propia trama, pero que parecería arrojar cierta luz sobre el procedimiento de construcción de mundos en los relatos de ficción en general. Temáticamente, podemos distinguir cuatro tipos distintos de material en la novela, de los cuales el más asombroso y obvio es la sexualidad hermafrodita de los habitantes de Gethen. El mensaje «oficial» del libro, sin embargo, parecería muy distinto a éste, e implicaría una meditación social e histórica sobre las instituciones de Karhide y la capacidad de ésa o cualquier otra sociedad para montar una guerra organizada a escala total. Tras esto, seguramente desearíamos mencionar la peculiar ecología que, junto con el modo de vida que impone, convierte a *La mano izquierda de la oscuridad* en algo parecido a un anti *Dune;* y, por último, los mitos y las prácticas religiosas del planeta, que dan título al libro.

La cuestión ahora es si podemos encontrar algo que todos estos temas tengan en común, o mejor aún, si podemos aislar cierta homología estructural esencial entre ellos. Por empezar con el clima del planeta Gethen (conocido en el Ekumen como Invierno), el primer Investigador nos proporciona una interpretación inicial referente a la resistencia de este entorno propio de la edad del hielo a la vida humana:

> El clima de Invierno es tan severo, tan cercano al límite de lo tolerable incluso para ellos, con todas sus adaptaciones al frío, que quizá usen su espíritu de lucha para combatir el frío. Los pueblos marginales, las razas que simplemente subsisten, raramente son las guerreras. Y al final, el factor dominante en la vida getheniana no es el sexo ni otros seres humanos: es su entorno, su frío mundo. Aquí el hombre tiene un enemigo más cruel que él mismo[2].

Sin embargo, ésta no es la única connotación que el frío extremo pueda tener; el motivo quizá tenga otro significado simbólico oculto, más profundo, que tal vez se pueda ilustrar mejor mediante el simbolismo relacionado de los trópicos en la ciencia ficción reciente, en especial en las novelas de J. G. Ballard. El calor se transmite en ellas como una especie de disolución del cuerpo en el mundo exterior, una pérdida de la limpia separación de las ropas y los objetos externos que nos da autonomía y nos permite movernos con libertad, una sensación de contaminación y pegajosidad crecientes en el contacto entre nuestro organismo físico y las superficies que lo rodean, el aire húmedo en el que se baña, las frondas que lo golpean. Y así la propia selva, con su naturaleza no wordsworthiana o antiwordsworthiana, se percibe como un organismo inmenso y ajeno en el que nuestro cuerpo corre el riesgo de ser absorbido, de modo que la expresión más alarmante de esta inquietud en la ciencia

---

[2] Ursula Le Guin, *Left Hand of Darkness*, Nueva York, 1976, p. 96 [ed. cast.: *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona, Minotauro, 2000]; las demás referencias a la edición en inglés se darán dentro del texto.

ficción tal vez sea la terrible escena de *Regreso a Belzagor* [*Downward to Earth*], de Robert Silverberg, en la que el protagonista descubre a dos humanos convertidos en huéspedes de unas larvas parasitarias desconocidas que se mueven dentro de sus torsos aún vivos como fetos monstruosos.

Esta pérdida de la autonomía física –dramatizada por el entorno total de la selva en la que el europeo se disuelve– se entiende, por consiguiente, como una metáfora de la pérdida de la autonomía psíquica, de la que la completa desmoralización, el consumo colonial de whisky y el deterioro general del héroe tropical son paradigma canónico en la literatura. (Incluso más relevante para el actual estudio es la relación entre el calor extremo y el impulso sexual; un tema especialmente visible en el tratamiento que se da a material similar en obras no pertenecientes a la ciencia ficción escritas por novelistas católicos como Graham Greene y François Mauriac, a quienes la identificación de calor y tormento sexual adolescente proporciona un amplio motivo para la posterior desexualización experimentada por los personajes principales.)

La obra de Ballard es sugerente por su modo de traducir la disolución física y moral en el gran mito ideológico de la entropía, en el que el hundimiento histórico del imperio británico se proyecta hacia el exterior, en una inmensa deceleración cósmica del propio universo así como de sus componentes moleculares[3]. Este tipo de mensaje ideológico hace difícil huir del sentimiento de que el simbolismo del calor aquí en cuestión es peculiarmente occidental y etnocéntrico. Véase, si hacen falta pruebas, *Cuna de gato* de Vonnegut, donde el desplazamiento sistemático de la acción desde el norte del estado de Nueva York hasta el Caribe, desde los deshumanizados científicos estadounidenses a las joviales y escépticas prácticas religiosas del bokononismo, sugiere una meditación apenas disfrazada sobre la relación entre el poder estadounidense y el Tercer Mundo, entre la represión y el conocimiento científico del mundo capitalista, y la evocación nostálgica y primitivista de las más genuinas posibilidades humanas disponibles en una cultura más antigua y sencilla. La preocupación por el calor, el temor al sudor como una especie de disolución de nuestro propio ser, equivaldría entonces a una inconsciente inquietud por el trabajo en el campo tropical (un simbolismo cultural análogo puede encontrarse en el eco histórico del trabajo en las fábricas del norte con los pantalones vaqueros y las camisetas de trabajo de nuestra sociedad rica). La pesadilla de los trópicos expresa así un terror disfrazado a la inconcebible e informulable amenaza planteada por las masas del Tercer Mundo contra nuestra prosperidad y nuestro privilegio, y sugiere un marco nuevo e inesperado en el que interpretar el clima helado del Gethen de Le Guin.

---

[3] La entropía es, por supuesto, un mito muy burgués del siglo XIX (por ejemplo, Henry Adams, Wells, Zola). Véase, para justificar mejor este tipo de interpretación, mi artículo «In Retrospect», *Science-Fiction Studies* 1(1974), pp. 272-276.

Ante todo, en dicha interpretación, el frío clima de Invierno debe entenderse como una afirmación simbólica de la autonomía del organismo, y como la realización fantástica de una separación prácticamente total entre el cuerpo y su entorno o ecosistema, y no como un entorno duro, inhóspito para la vida humana. El frío aísla, el frío de Gethen es lo que aporta a los personajes (y al lector) su desapego físico, su completo aislamiento en cuanto individuos separados, de modo tal que la carne de gallina transforma la propia piel en una especie de envoltorio externo, y las temperaturas bajo cero del planeta obligan al organismo a centrarse en sus propios recursos internos y hacer de cada uno de ellos una especie de horno autosuficiente. Gethen destaca así como intento de imaginar un paisaje experimental en el que nuestro paso por el mundo se simplifica hasta el extremo, y en el que nuestros lazos sensoriales con los múltiples y cambiantes campos perceptivos que nos rodean se abstraen tan radicalmente que conceden, tal vez, un cierto atisbo de la naturaleza suprema de la realidad humana.

Me parece importante insistir en esta función cognitiva y experimental del relato para distinguirlo de otras representaciones, más pesadillescas, de la separación entre la conciencia y el mundo externo (como, por ejemplo, en la «media vida» de los muertos en *Ubik*, de Philip K. Dick). Uno de los potenciales más significativos de la ciencia ficción en cuanto forma es precisamente esta capacidad de proporcionar una especie de variación experimental de nuestro propio universo empírico; y la propia Le Guin ha descrito su invención de la sexualidad getheniana como un mero «experimento mental» en la tradición de los grandes físicos: «Einstein dispara un rayo de luz por un ascensor en marcha; Schrödinger mete un gato en una caja. No hay ascensor, ni gato, ni caja. El experimento se realiza, la cuestión se plantea, en la mente»[4]. Aunque me gustaría recordar que la «literatura culta» afirmó también en otro tiempo tener esos objetivos. Por anticuadas que puedan estar las ideas de la herencia planteadas por Zola, o por ingenua que pueda resultar su fascinación por el análisis que Claude Bernard hace de la investigación experimental, el concepto naturalista de la novela experimental equivalía, en vísperas de la aparición de las vanguardias, a reafirmar la función cognitiva de la literatura. Que esta afirmación ya no parezca creíble sólo sugiere que nuestro propio entorno particular –el sistema total del capital monopolista tardío y de la sociedad de consumo– parece tan masivamente instalado, y su materialización tan abrumadora e impenetrable, que el artista serio ya no tiene libertad para arreglarlo o proyectar variaciones experimentales[5].

---

[4] Ursula K. Le Guin, «Is Gender Necessary?», en Susan J. Anderson y Vonda McIntyre (eds.), *Aurora Beyong Equality,* Greenwich, Connecticut, 1976.

[5] He intentado sostener una reducción análoga de las posibilidades de la novela histórica en *Marxism and Form,* cit., pp. 248-252.

Las oportunidades históricas de la ciencia ficción en cuanto forma literaria están íntimamente relacionadas con esta parálisis de la denominada literatura culta. El carácter oficialmente «no serio» o popular de la ciencia ficción es un rasgo indispensable en su capacidad para relajar ese tiránico «principio de la realidad» que ejerce de censura paralizante sobre el denominado arte culto, y permitir así a la forma «paraliteraria» heredar la vocación de darnos versiones alternativas de un mundo que, en cualquier otra parte, parece resistirse incluso a un cambio imaginario. (Esta explicación de la transferencia a la ciencia ficción de una de las funciones tradicionales más vitales de la literatura parecería confirmarse por los crecientes esfuerzos de la «literatura artística» actual –por ejemplo, Thomas Pynchon– por reintegrar esas capacidades formales en la novela literaria.)

Las principales técnicas de esa experimentación narrativa –de la variación sistemática del mundo empírico e histórico que nos rodea por parte la ciencia ficción– se han codificado muy adecuadamente bajo los epígrafes de *analogía* y *extrapolación*[6]. La interpretación que hemos propuesto de la ecología experimental de Le Guin sugiere, sin embargo, que existe además otra técnica de variación muy distinta, a cuya descripción se dedicará lo que resta de artículo. Ciertamente sería posible considerar el entorno de Gethen como extrapolación de una de nuestras propias estaciones climáticas terrestres, en una extrapolación desarrollada de acuerdo con su propia lógica interna y llevada hasta sus últimas conclusiones como, por ejemplo, cuando Pohl y Kornbluth proyectan a escala planetaria, en *Mercaderes del espacio,* tendencias publicitarias que ya se estaban haciendo visibles en la naciente sociedad consumista de 1952; o cuando Brunner, en *El rebaño ciego*, acelera catastróficamente la contaminación medioambiental ya en marcha. Pero esto me parece lo menos interesante del experimento de Le Guin, que se basa en un principio de exclusión sistemática, una especie de extirpación quirúrgica de la realidad empírica, algo parecido a un proceso de atenuación ontológica en el que la enorme y repleta multiplicidad de lo que existe, de lo que llamamos realidad, se reduce y elimina deliberadamente mediante una operación de abstracción y simplificación radical que en adelante denominaré «reducción del mundo». Y en cuanto captamos la naturaleza de esta técnica, sus efectos en las otras áreas temáticas de la novela se vuelven ineludibles, como por ejemplo en la conspicua ausencia de cualquier otra especie animal en Gethen. La omisión de toda una red de filos puede, por supuesto, explicarse por la hipótesis de que la colonización de Gethen, y la anómala sexualidad de sus habitantes, fueron resultado de un olvidado experimento biológico de la original civilización hainí, pero eso no hace la carencia menos inquietante: «no hay insectos co-

[6] Véase D. Suvin, «On the Poetics of the Science Fiction Genre», *College English* 34(1972), pp. 372-382; y «Science Fiction and the Genological Gungle», *Genre* 6(1973), pp. 251-273.

munitarios en Invierno. Los gethenianos no comparten su tierra, como los terráqueos, con esas sociedades más antiguas, esas innumerables ciudades de pequeños trabajadores asexuados que no poseen más instinto que la obediencia al grupo, a la totalidad» (p. 178).

Pero es en la novela posterior de Le Guin, *Los desposeídos* [1974], donde esta situación se lleva a sus últimas consecuencias, y proporciona el espectáculo de un planeta (Anarres) en el que la vida humana carece casi por completo de compañeros biológicos:

> Es una situación extraña, biológicamente hablando. Los anarrestis estamos aislados de un modo antinatural. En el viejo mundo había dieciocho filos de animales terrestres; hay clases, como los insectos, con tantas especies que nunca han podido contarlas, y algunas de estas especies tienen miles de millones de individuos. Pensándolo bien: hacia donde se mirase había animales, otras criaturas que compartían la tierra y el aire contigo. Uno se sentía mucho más *una parte* (p. 186).

De ahí el asombro de Shevek cuando, a su llegada a Urras, lo observa un rostro «completamente distinto a cualquier rostro humano [...] tan largo como su brazo, y espantosamente blanco. La respiración salía en forma de vapor de lo que debían ser sus fosas nasales, y terrible, inconfundible, se veía un ojo» (p. 22). Pero la ausencia, en el Anarres de *Los desposeídos,* de grandes animales como el asno que aquí sobresalta a Shevek, es el anverso negativo de una omisión mucho más positiva, a saber, la del propio ciclo vital darwiniano, con sus depredadores y sus víctimas por igual: es el indicativo de que los seres humanos han superado el determinismo histórico, y se han quedado solos consigo mismos para inventar sus propios destinos. En *Los desposeídos,* por lo tanto, el principio de la reducción del mundo se ha convertido en instrumento de la elaboración consciente de una utopía. En Gethen, sin embargo, sus consecuencias siguen siendo más trágicas, y el experimento hainí ha provocado una inesperada evolución de los sujetos de laboratorio, no un consciente y gran laboratorio social de revolución y autodeterminación colectiva:

> Vuestra raza está asombrosamente sola en su mundo. Ninguna otra especie de mamíferos. Ninguna otra especie ambisexual. Ningún animal lo suficientemente inteligente como para domesticarlo y convertirlo en animal de compañía. Esta exclusividad debe teñir vuestro pensamiento [...] estar tan solitarios, en un mundo tan hostil, debe de afectar por completo a vuestro punto de vista (p. 233).

Aun así, la importancia más profunda de tales detalles, y del principio constructivo que funciona en ellos, sólo quedará clara cuando observemos patrones simila-

res en otras áreas temáticas de la novela como, por ejemplo, la religión de los gethenianos. En consonancia con la composición antitética del libro, a las dos principales unidades nacionales, Karhide y Orgoreyn, les corresponden dos cultos religiosos adecuadamente antitéticos: el orgota de Meshe es una especie de herejía o rama del handara karhidi original, de igual modo que el cristianismo fue un derivado del judaísmo. La religión de conocimiento total de Meshe refleja la experiencia mística de la que derivó y en la que todo el tiempo y la historia se volvieron ciegamente copresentes: el hincapié en el conocimiento, sin embargo, sugiere un sesgo positivista que es tan apropiado para la sociedad comercial de Orgoreyn, pensaría uno, como lo fue el protestantismo para el capitalismo naciente de Europa Occidental. Sin embargo, es la otra religión, la de Karhide, la más importante para nuestro actual análisis: el handara es, en antítesis a la secta posterior, precisamente una mística de la oscuridad, un culto al desconocimiento, paralelo al drástico reduccionismo del clima getheniano. El objetivo de su práctica espiritual es el de privar a la mente de todos los elementos no esenciales y reducirla a una función intrínsecamente simplificada:

> La disciplina handara de la presencia […] es una especie de trance –los handaratis, dados a los negativos, lo denominan un notrance– e implica la pérdida del yo (¿el aumento del yo?) mediante una receptividad sensorial y una conciencia extremas. Aunque la técnica es el opuesto exacto a la mayoría de las técnicas del misticismo, probablemente se trate de una disciplina mística que tiende a la experiencia de la inmanencia (pp. 57-58).

Así, el propósito fundamental de la práctica ritual de la predicción –dramatizada en uno de los capítulos más notables de la novela– es, al contestar preguntas sin respuesta sobre el futuro, «poner de manifiesto la perfecta inutilidad de conocer la respuesta a la pregunta equivocada», y de hecho, en último término, de la actividad de preguntar en general. Cuál puede ser el verdadero significado de estas preguntas equivocadas o sin respuesta, intentaremos decirlo más adelante; pero esta valoración mística de la ignorancia es ciertamente muy distinta de la descarada curiosidad comercial que tan gratamente sorprende al Enviado a su llegada a Orgoreyn.

Ahora debemos comprobar nuestra hipótesis sobre el principio constructivo básico de *La mano izquierda de la oscuridad,* comparándola con esa imagen de una especie ambisexual –de hecho, una sociedad ambisexual– que es su rasgo más llamativo y original. La desfamiliarización obvia con la que dicha imagen confronta al *lecteur moyen sensuel* no es exactamente la de la tradición permisiva y contracultural de los relatos de ciencia ficción masculinos, como en Farmer o Sturgeon. En lugar de ponerse a favor de una tolerancia más amplia hacia todo tipo de conducta sexual, parece más apropiado insistir (como la propia Le Guin hace en otras partes) en la dimensión feminista de su novela, y en su desmitificación de los roles sexuales.

El elemento básico de la sexualidad getheniana es que el rol sexual no tiñe todo lo demás en la vida, como ocurre con nosotros, sino que está muy contenido y difuminado, reducido a ese breve periodo del ciclo mensual en el que, como ocurre con nuestras especies animales, los gethenianos están en «celo» o «kemmer». Y así el primer Investigador enviado por el *Ekumen* subraya este «efecto de extrañamiento» básico de Gethen sobre los seres «normalmente» sexuados:

> Al Primer Móvil, si se envía alguno, habrá que advertirle que, a no ser que esté muy seguro de sí mismo, o muy senil, es probable que se vea herido en su orgullo. Un hombre quiere que se considere su virilidad, una mujer desea que se aprecie su feminidad, por muy indirectas y sutiles que sean las indicaciones de consideración y apreciación. En Invierno no existirán. A uno lo respetan y lo juzgan sólo como ser humano. Es una experiencia impresionante (p. 95).

Que hay dificultades en dicha representación (por ejemplo, la inevitable designación del género en los pronombres ingleses), la autora lo admite con franqueza en el artículo al que se hace referencia[7]. Aun así, los fallos del lector no siempre se deben a la escritora, y la inveterada tendencia de los estudiantes a calificar a los gethenianos de «asexuados» dice algo acerca de los límites impuestos a su propia imaginación por los estereotipos del sexo. Lejos de eliminar el sexo, de hecho, la biología getheniana tiene el resultado de eliminar la represión sexual:

> Al estar tan estrictamente definido y limitado por la naturaleza, el deseo sexual de los gethenianos no experimenta realmente mucha interferencia de la sociedad: hay menos codificación, canalización, y represión del sexo que las que conoce cualquier sociedad bisexual. La abstinencia es completamente voluntaria; la indulgencia es completamente aceptable. Tanto el miedo como la frustración sexuales son extremadamente raros (p. 177).

De hecho, la autora pone gran cuidado no sólo en decir que estas personas no son eunucos, sino también –en un episodio especialmente aterrador, el de la granja penal con sus fármacos para suprimir el kemmer– en demostrar por contraste cómo serían los eunucos en esta sociedad.

Verdaderamente, la visión de las casas de kemmer públicas (junto con la licencia sexual de la utopía en *Los desposeídos*) debería recibir el entusiasmo de los fourieristas o los libertarios sexuales más acérrimos. Si no lo consigue, se debe a que hay

---

[7] Véase la nota 4. Le Guin no se da cuenta de algunos problemas –por ejemplo, la sincronización del kemmer y la continuidad de los roles sexuales entre enamorados–; los señala el implacablemente lógico Stanislaw Lem en «Lost Opportunities», *SF Commentary* 24, pp. 22-24.

otro sentido, muy distinto, en el que mis alumnos no se equivocaban al reaccionar como lo hacían y en el que encontramos, de nuevo, el fenómeno que hemos denominado la reducción del mundo. Porque si el Gethen de Le Guin no prescinde del sexo, sí podría decirse que prescinde de todo lo problemático en el sexo. En esencia, la fisiología getheniana resuelve el problema del sexo, y eso es seguramente lo que ningún ser humano de nuestro tipo ha podido hacer jamás, debido en gran medida a la naturaleza no biológica del deseo humano en contraposición a la necesidad «natural» o instintiva. De hecho, el deseo es permanentemente escandaloso porque no admite «solución»: promiscuidad, represión o ambas son igualmente intolerables. Sólo una estructura como la getheniana, con su limitación del deseo a unos cuantos días del ciclo mensual, podría resolver el problema. Dicha estructura sugiere que el deseo sexual es algo que puede apartarse por completo de las demás actividades humanas, permitiéndonos verlas de un modo más fundamental, sin mezclas. También a este respecto, por lo tanto, en la construcción de esta determinada proyección del deseo que es la ambisexualidad getheniana encontramos un proceso estructuralmente análogo a esa operación de reducción del mundo o atenuación ontológica que hemos descrito arriba: la producción experimental de una situación imaginaria mediante una extirpación de lo real, mediante una supresión radical de los rasgos de la sexualidad humana que no puede sino comportar una poderosa inversión de la fantasía por derecho propio. El sueño de librarse del sexo, algo difícilmente imaginable, es de hecho una fantasía humana muy antigua, casi tan poderosa a su manera como los propios cumplimientos de los deseos sexuales. Cuál podría ser su significado simbólico más general en *La mano izquierda de la oscuridad* es algo que sólo podemos descubrir captando su relación con ese otro gran tema de la novela que es la naturaleza de los sistemas sociales de Gethen, y en especial, sus respectivas capacidades para librar una guerra.

Parecería a primera vista que el paralelismo a este respecto es obvio y que, en este nivel particular, el objeto de lo que hemos estado denominando reducción del mundo sólo puede ser la guerra institucional, que todavía no se ha desarrollado en el sistema feudal de Karhide. Ciertamente la obra de Le Guin es en conjunto fuertemente pacifista, y su novela corta «El nombre del mundo es bosque» es (junto con *Los oscuros años luz* de Aldiss) una de las principales denuncias del genocidio estadounidense en Vietnam dentro de la ciencia ficción. Pero sigue siendo una visión ética, no socioeconómica, del imperialismo, y su última frase amplía la culpa de la violencia incluso a esa guerra de liberación nacional cuyo triunfo acaba de mostrar: «Quizá después de mi muerte la gente sea como era antes de que yo naciese, y antes de vosotros vinieseis. Pero no lo creo». Pero si no hay una violencia justificada, entonces la larga tarde y el crepúsculo de la Tierra resultarán ser esa onerosa distopía que los escritores de ciencia ficción siempre han esperado que sea.

Esta postura propiamente liberal, más que radical, de Le Guin parece subrayada por su predilección por los héroes quietistas y su valoración de una actitud antipolítica, antiactivista, ya sea en la religión de Karhide, en las pacíficas tradiciones de los «crichis» o en el propio temperamento reflexivo de Shevek. Lo que hace su posición más ambigua y más interesante, sin embargo, es que las obras de Le Guin rechazan la institucionalización de la violencia, no la violencia en sí; nada impresiona más en *Los desposeídos* que la escena en la que un hombre irritado por la similitud de sus nombres golpea a Shevek hasta dejarlo inconsciente:

> «Tú eres uno de esos aprovechadillos que estudian para mantener las manos limpias», dijo el hombre. «Siempre he querido darle una buena paliza a uno de vosotros». «¡No me llames aprovechado!», contestó Shevek, pero ésta no era una batalla verbal. Shevet le lanzó dos puñetazos. Él le devolvió varios golpes, pues tenía los brazos más largos y más temperamento de lo que su rival esperaba; pero el otro lo superaba. Varias personas se pararon a mirar, vieron que era una pelea equilibrada pero carente de interés, y se largaron. Ni les ofendía ni les atraía la simple violencia. Shevek no pidió ayuda, así que era sólo asunto suyo. Cuando recuperó el conocimiento yacía de espaldas sobre la tierra oscura, entre dos tiendas (pp. 50-51).

En otras palabras, Utopía no es un lugar en el que la humanidad esté libre de violencia, sino en el que la violencia se libera de los múltiples determinismos (económico, político, social) de la historia: en el que salda cuentas con sus antiguos fatalismos colectivos, precisamente para ser libre de hacer lo que quiera con sus relaciones interpersonales: ya sea para la violencia, el amor, el odio, el sexo o cualquier otra cosa. Todo eso es duro y fuerte, y ayuda más a autentificar la visión de Le Guin –como una vuelta a los principios y no una especie de beatificación de la existencia– que cualquiera de las explicaciones sobre la organización económica y social que *Los desposeídos* proporciona.

Lo que en Le Guin parece un liberalismo convencional (y por supuesto sigue siendo ideológicamente dudoso hasta el grado de que sigue «pareciendo» liberalismo) es en realidad un uso de la tradición jeffersoniana y thoreaudiana contra los rasgos políticos importantes de ese liberalismo imperialista que constituye la ideología dominante hoy en Estados Unidos; tal y como su única novela contemporánea, *La rueda celeste* [1971], deja claro. Seguramente éste es el significado de la oposición temperamental entre la pasividad Tao de Orr y la obsesión de Haber por todo tipo de proyectos de reforma y mejora:

> La cualidad de la voluntad de poder es, precisamente, el aumento. El logro es su cancelación. Para ser, la voluntad de poder debe aumentar con cada logro, y convertir cada lo-

gro en un mero escalón hacia el siguiente. Cuanto mayor es el poder obtenido, mayor el deseo de conseguir más. De igual modo que no había límite visible al poder que Haber obtenía a través de los sueños de Orr, tampoco había fin a su determinación de mejorar el mundo (p. 128).

El sesgo pacifista de *La mano izquierda de la oscuridad* forma parte, por consiguiente, de un rechazo más general a la dinámica de poder orientada al crecimiento propia del actual liberalismo estadounidense, incluso cuando las correlaciones que sugiere entre la guerra institucionalizada, la centralización y la agresión psíquica puedan parecernos preocupaciones de tipo característicamente liberal.

Yo sugeriría, sin embargo, que bajo este tema oficial de la guerra hay en toda la novela detalles dispersos que sugieren la presencia de un intento más fundamental de reimaginar la historia. ¿A qué lector no le han impresionado realmente –quizá sin saber muy bien por qué– descripciones como las de la ceremonia inicial de colocación de la clave del arco: «los albañiles han puesto en marcha un montacargas eléctrico y, a medida que el rey va subiendo, la clave del arco asciende por delante de él, izada, asentada y encajada casi sin ruido, aunque pesa toneladas, en el espacio situado entre ambos soportes, convirtiéndolo en un todo, un arco» (pp. 4-5); o de la partida de la primera caravana primaveral hacia las ciudadelas del norte: «veinte voluminosos camiones con forma de barcaza, que avanzaban despacio, sobre cadenas de excavadoras, en fila de a uno por las profundas calles de Erhenrang, atravesando las sombras de la mañana» (p. 49)? Por supuesto, en ciencia ficción el concepto de *extrapolación* no significa nada si no designa detalles como éstos, en los que elementos heterogéneos o contradictorios del mundo real empírico se yuxtaponen y recombinan en montajes interesantes. Aquí la premisa es claramente la de una cultura feudal o medieval que conoce la electricidad y la tecnología de las máquinas. Sin embargo, las máquinas no tienen los mismos resultados que en nuestro mundo: «la era de los inventos mecánicos e industriales empezó en Karhide hace al menos tres mil años, y durante esos treinta siglos han desarrollado excelentes y económicos aparatos de calefacción central mediante vapor, electricidad y otros principios; pero no los instalan en sus casas» (p. 28). Lo que hace todo esto mucho más complicado que la proyección extrapolativa usual es, creo, el inmenso lapso de tiempo implicado, y la gran antigüedad de la ciencia y la tecnología de Karhide, lo cual no tiende a resaltar tanto lo que ocurre cuando combinamos o amalgamamos diferentes fases históricas de nuestra historia terrestre empírica, como precisamente *lo que no ocurre.* Eso es, sin embargo, lo más significativo del ejemplo de Karhide, a saber, que *nada* ocurre, un orden social inmemorial permanece tal y como era, y la introducción de la energía eléctrica no tiene –de manera inexplicable y asombrosa para nosotros– impacto alguno sobre la estabilidad de una sociedad básicamente estática y ahistórica.

Ahora, seguramente habrá espacio para el debate respecto a la función de la ciencia y la tecnología en la evolución del denominado Occidente (es decir, los países capitalistas de Europa Occidental y Norteamérica). Para los marxistas, la ciencia se desarrolló como resultado de contradicciones en la producción y de modos de pensar cuantificadores, inherentes al sistema de mercado emergente; mientras que una historiografía antimarxista resalta el papel fundamental desempeñado por la tecnología y los inventos en lo que ahora se vuelve estratégicamente conocido como la Revolución Industrial (no el capitalismo). Tal disensión sería, en cualquier caso, inconcebible si no estuvieran la tecnología y el capitalismo tan inextricablemente entremezclados en nuestra propia historia. Lo que Le Guin ha hecho en su proyección de Karhide es separar ambos de modo perentorio y drástico:

> A lo largo de esos cuatro milenios se desarrolló el motor eléctrico, y empezaron a usarse las radios y los telares mecánicos y los vehículos eléctricos y la maquinaria agrícola y todo lo demás, y se puso en marcha una Era de la Máquina, gradualmente, sin revolución industrial alguna, sin revolución en absoluto (pp. 98-99).

¿Qué quiere esto decir sino que Karhide es un intento de imaginar algo parecido a un Occidente que nunca hubiera conocido el capitalismo? La existencia de tecnología moderna en medio de un orden esencialmente feudal es la señal de esta operación imaginativa, así como la vara con la que medir su éxito. La milagrosa presencia, en medio de todas las pieles y del *shiftgrethor* feudal, de esta tecnología emblemáticamente silenciosa, que zumba pacíficamente, es la prueba de que en Karhide no nos enfrentamos a un espécimen más de la ciencia ficción feudal sino, por el contrario, precisamente a un mundo alternativo al nuestro, en el que –¿por qué extraña rareza del destino?– nunca ha habido capitalismo.

Se hace difícil eludir la conclusión de que este intento de repensar la historia occidental sin capitalismo es similar, estructuralmente y en su espíritu general, al intento arriba descrito de imaginar la biología humana sin deseo; porque es en esencia la dinámica interna del sistema de mercado la que introduce en el ritmo parecido a una crónica y estacional, cíclico, de las sociedades precapitalistas, la fiebre y el fermento de lo que llamábamos progreso. La identificación subyacente entre el sexo entendido como una complicación intolerable y casi gratuita de la existencia, y el capitalismo entendido como una enfermedad del cambio y del impulso evolutivo sin sentido, está por lo tanto subrayada fuertemente por la propia técnica –la de la reducción del mundo– que tiene por misión la exclusión utópica de ambos fenómenos.

Karhide no es, por supuesto, una utopía, y *La mano izquierda de la oscuridad* no es en ese sentido una obra genuinamente utópica. De hecho, ahora está claro que la novela anterior sirvió como especie de campo de prueba de técnicas que no se em-

plean conscientemente en la construcción de una utopía hasta *Los desposeídos.* Es en esta novela posterior donde el recurso de la reducción del mundo se transforma en una hipótesis sociopolítica sobre la inseparabilidad de la utopía y la escasez. La colonización odoniana del yermo Anarres ofrece así la aplicación literaria más rigurosa de esta técnica, al mismo tiempo que constituye una convincente y oportuna censura a los intentos actuales de convertir la abundancia y los bienes de consumo estadounidenses en una especie de visión suprema de la «gran sociedad»[8].

No deseo sugerir que todas las grandes utopías históricas se hayan construido en torno a la operación imaginativa que he denominado reducción del mundo. Parece posible, de hecho, que sea el masivo ambiente mercantilizado del capitalismo tardío el que ha provocado esta particular estrategia literaria e imaginativa, lo cual equivaldría por lo tanto también a una actitud política. Así, en *Noticias de ninguna parte* de William Morris, el protagonista –un habitante del siglo XIX que visita el futuro– se asombra al ver reaparecer los rasgos de la naturaleza bajo la inscripción descolorida de la despiadada metrópoli industrial, los viejos nombres sobre el río transfigurados de seca jerga en la evocación de paisajes de pastos, las laderas y las corrientes, desde hace tanto tiempo sofocados bajo los pavimentos de los edificios de pisos y canalizados a modo de tuberías de alcantarilla, que ahora vuelven a la luz del día:

> Londres, de la que según he leído era la moderna Babilonia de la civilización, parece haber desaparecido […] En cuanto a los grandes lugares tenebrosos que en otro tiempo fueron, como sabemos, centros fabriles, han desaparecido, como el desierto de ladrillo y cemento de Londres; sólo, dado que no eran centros de nada más que «manufacturas», y no servían para otro fin que el juego del mercado, han dejado menos señales de su existencia que Londres […] Por el contrario, ha habido poca demolición, aunque mucha reconstrucción, en las ciudades más pequeñas. Sus zonas residenciales, de hecho, cuando las tenían, se han fundido con el campo en general, y en sus centros se ha obtenido espacio y sitio; pero hay todavía ciudades con sus calles, plazas y mercados; y así, por medio de estas ciudades más pequeñas, los de hoy podemos hacernos cierta idea de cómo eran las ciudades del viejo mundo; quiero decir, en su mejor momento[9].

---

[8] En la medida en que *Los desposeídos* –seguramente la utopía más importante desde el *Walden dos* de Skinner– parece desempeñar una función significativa en la reflexión política, parece importante cuestionar la calificación que la autora da a Anarres de utopía «anarquista». Con ello pretende sin duda diferenciar su organización descentralizada del clásico modelo soviético, sin tener en cuenta la importancia de la «eliminación del Estado» también en el marxismo; objetivo político más recientemente subrayado por la Revolución cultural y por las comunas experimentales en China y en los diversos tipos de autogestión obrera en otros lugares.

[9] W. Morris, *News from Nowhere,* cit., pp. 91, 95, 96.

La utopía de Morris es el prototipo mismo de una visión estética y libidinalmente orientada, frente al tipo de *El año 2000* de Bellamy, tecnológica y orientada al diseño; una visión, por lo tanto, en la línea de Fourier, no de Saint Simon, y más profética de los valores de la nueva izquierda que de los del centralismo soviético, una visión en la que encontramos este mismo proceso de arrancar el inmenso paisaje de desperdicio y basura del capitalismo y una gratificación artesanal en la extirpación sistemática de las masas de edificios de una atestada geografía urbana. ¿Implica y apoya esa proyección imaginativa una actitud política militante? Ciertamente sí en el caso de Morris; pero la cuestión en nuestro tiempo es, en general, la de la militancia en la política ecológica. Me inclinaría a sugerir que dichos «no lugares» ofrecen poco más que un espacio para respirar, un momentáneo alivio de la abrumadora presencia del capitalismo tardío. Su idílica, aunque elegíaca, dulzura, sus tonos pastel, la retirada bastante patética que ofrecen de las realidades victorianas más lúgubres, parece más aptamente caracterizada por el subtítulo de Morris a *Noticias de ninguna parte: «Una época de descanso»*. Es como si –tras la inmensa lucha para liberarnos, aunque sea en la imaginación, de la infección de nuestras propias mentes y nuestros valores y hábitos por un capitalismo de consumo omnipresente– al emerger de repente y contra toda expectativa en un espacio narrativo radicalmente distinto, incontaminado por todas esas propiedades de las viejas vidas y las viejas preocupaciones, el espíritu sólo pudiera quedarse allí jadeando en el silencio fresco, demasiado débil, demasiado nuevo, para hacer algo que no sea mirar con el rostro pálido a su alrededor, a un mundo rehecho.

Parte de la fascinación ejercida por *La mano izquierda de la oscuridad* –así como la ambigüedad de su mensaje último– deriva seguramente del impulso subterráneo que tiene en su interior hacia un «descanso» utópico de este tipo, hacia un «no lugar» supremo de la colectividad no atormentada por el sexo ni la historia, por las superfluidades culturales ni por un mundo de objetos irrelevante para la vida humana. Pero no debemos concluir sin observar que a este respecto la novela incluye también su propia crítica.

Es de hecho un tributo al rigor con el que se ha imaginado el marco, el que, nada más ser expulsada de él, la historia vuelva a instalarse; que Karhide, proyectado como orden social sin desarrollo, empiece a desarrollarse al comienzo del propio relato. Éste es, creo yo, el significado supremo de ese motivo de preguntas correctas o equivocadas mencionado arriba y resumido como sigue: «saber qué preguntas son imposibles de responder, y no *hacerlas:* esta habilidad es supremamente necesaria en tiempos de tensión y oscuridad». No es accidental que esta máxima siga de inmediato a otra discusión más práctica sobre política y problemas históricos:

> A buen seguro, si le das la espalda a Mishnory y te alejas de él, sigues en la carretera de Mishnory [...] Debes ir a otra parte, debes tener otro objetivo; entonces recorres una

> carretera distinta. Yegey en el Salón de los Treinta y Tres hoy: «me opongo inalterablemente a este bloqueo de las exportaciones de grano a Karhide y al espíritu de competencia que lo motiva». Muy cierto, pero de ese modo no se saldrá de la carretera de Mishnory. Debe ofrecer una alternativa. Orgoreyn y Karhide deben dejar de seguir la senda en la que se encuentran, en cualquiera de las direcciones; deben ir a otra parte, y romper el círculo (p. 153).

Pero por supuesto, la verdadera alternativa a este dilema, el único modo concebible de romper ese círculo vicioso que es la opción entre feudalismo y capitalismo, es muy distinta de la «solución» liberal –el *Ekumen* como una especie de Naciones Unidas galácticas– ofrecida por la escritora y sus protagonistas. Uno está tentado de preguntarse si la estrategia de *no* hacer preguntas («La humanidad –de acuerdo con Marx– siempre aborda sólo aquellos problemas que puede resolver»)[10] no es el modo en el que la imaginación utópica se protege contra una vuelta mortal a esas contradicciones históricas frente a las que supuestamente proporcionaba alivio. En ese caso, el tema más profundo de *La mano izquierda de la oscuridad* de Le Guin no sería la utopía propiamente dicha sino, para empezar, nuestra propia incapacidad para concebirla. De este modo, también, sería un campo de prueba para *Los desposeídos.*

---

[10] K. Marx y F. Engels, *Basic Writings on Politics and Philosophy,* ed. Lewis S. Feuer, Garden City, Nueva York, 1959, p. 44.

IV

Progreso frente a utopía: ¿podemos imaginar el futuro?

Resultará entonces que el mundo ha soñado durante mucho tiempo con aquello de lo que sólo tenía que tener una idea clara para poseerlo realmente.

Karl Marx a Arnold Ruge [1843].

Una tormenta sopla desde el Paraíso; se le ha prendido en las alas con tanta violencia que el ángel ya no puede cerrarlas. La tormenta lo propulsa irresistiblemente hacia el futuro al que da la espalda, mientras que la pila de desechos que tiene ante sí crece hacia el cielo. Esta tormenta es lo que denominamos progreso.

Walter Benjamin, *Tesis sobre la filosofía de la Historia* [1939].

¿Y si la «idea» de progreso no fuese una idea en absoluto sino por el contrario el síntoma de algo distinto? Ésta es la perspectiva sugerida no sólo por el examen de los textos culturales, como la ciencia ficción, sino también por el descubrimiento contemporáneo de lo simbólico en general. De hecho, tras la aparición del psicoanálisis, del estructuralismo en la lingüística y la antropología, de la semiótica junto con su nuevo campo de la «narratología», de la teoría de las comunicaciones, e incluso de acontecimientos tales como la emergencia de la política de la «conciencia excedente» (Rudolf Bahro) en la década de 1960, hemos llegado a sentir que las ideas y los conceptos abstractos no son necesariamente entidades inteligibles por derecho propio. Ésta fue ya, por supuesto, la fuerza del descubrimiento por parte de Marx de la dinámica de la ideología, pero aunque los términos más antiguos en los que se formulaba tradicionalmente ese descubrimiento –«falsa conciencia» frente a «ciencia»– siguen siendo en general ciertos, el enfoque marxiano de la ideología, alimentado en sí por todos los descu-

brimientos arriba mencionados, se ha convertido también en una forma de análisis reductora y mucho más compleja de lo que la oposición clásica tiende a sugerir.

Desde el punto de vista más antiguo de una «historia de las ideas» tradicional, sin embargo, la ideología se concebía en esencia como las diferentes *opiniones* transmitidas por un texto narrativo, como pueda ser una novela de ciencia ficción, del que, como en una ocasión expresara Lionel Trilling, cual sendas uvas, se escogen y exhiben en aislamiento. Así, se piensa que Verne «creía» en el progreso[1], mientras que la originalidad de Wells debió de albergar una ambigua y agónica relación de amor/odio con este «valor», ahora afirmado y ahora condenado en el transcurso de su compleja trayectoria artística[2].

El descubrimiento de lo simbólico, sin embargo, sugiere que tanto para el sujeto individual como para los grupos, las colectividades y las clases sociales, la opinión abstracta es un mero símbolo o un índice de una *pensée sauvage* más amplia acerca de la historia, ya sea personal o colectiva. Puede decirse que este pensamiento, en el que un enunciado conceptual determinado, como la «idea» de progreso, encuentra su inteligibilidad estructural, es de un tipo más propiamente *narrativo*, análogo en ese aspecto a la función constitutiva desempeñada por las fantasías dominantes en el modelo freudiano del inconsciente. No obstante, la analogía es engañosa hasta tal punto que puede despertar actitudes más antiguas acerca de la verdad objetiva y la «proyección» subjetiva o psicológica, que son explícitamente superadas y trascendidas por la propia idea de lo simbólico. En otras palabras, debemos resistir la reacción que concluye que las fantasías narrativas que una colectividad mantiene sobre su pasado y su futuro son «meramente» míticas, arquetípicas y proyectivas, al contrario que «conceptos» como progreso o retorno cíclico, cuya validez objetiva o incluso científica puede de algún modo demostrarse. Esta reacción es en sí el último síntoma de esa disociación entre lo privado y lo público, el sujeto y el objeto, lo personal y lo político, que ha caracterizado la vida social del capitalismo. Una teoría de cierta *pensée sauvage* narrativa –lo que en otra parte he denominado el inconsciente político[3]– deseará, por el contrario, afirmar la prioridad epistemológica de dicha «fantasía» en la teoría y en la práctica por igual.

---

[1] Véase, sobre Verne, el estimulante capítulo que Pierre Macherey le dedica en *Pour une théorie de la production littéraire,* París, 1966 [ed. cast.: *Para una teoría de la producción literaria,* México, Polanco, 1976].

[2] La bibliografía sobre Wells es enorme. A modo de introducción y bibliografía selecta, véase D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction,* cit. Esta obra es un innovador análisis teórico y estructural del género al que debemos mucho.

[3] Véase mi libro *The Political Unconscious,* cit.

La tarea de dicha teoría sería, por lo tanto, la de detectar y revelar –tras *vestigios* escritos del inconsciente político tales como los textos narrativos de la cultura elevada o de masas, pero también tras otros síntomas o vestigios que constituyen opinión, ideología o incluso sistemas filosóficos– los contornos de un movimiento narrativo más profundo y amplio en el que en cierta coyuntura histórica los grupos de una colectividad dada examinan con inquietud su destino, y lo exploran con esperanza o temor. Pero la naturaleza de este significado implícito colectivo más amplio, con sus límites y permutaciones estructurales específicos, se registrará sobre todo en función de categorías adecuadamente narrativas: el cierre, la recontención, la producción de episodios, y similares. De nuevo, tal vez sea útil una burda analogía con la dinámica del inconsciente individual. La restricción de Proust a la habitación sin viento, forrada de corcho, por ejemplo, el eclipse emblemático de sus propias relaciones posibles con cualquier futuro personal o histórico concreto, determina las innovaciones formales y los admirables subterfugios estructurales de su producción narrativa, ahora exclusivamente retrospectiva. Pero dichas categorías narrativas están en sí plagadas de contradicciones: para que el relato proyecte cierto sentido de totalidad de la experiencia en el espacio y en el tiempo, debe conocer con seguridad cierto cierre (el relato debe tener un final, aunque éste se organice ingeniosamente en torno a la represión estructural de los propios finales). Al mismo tiempo, sin embargo, el cierre o final narrativo es la marca de ese linde o límite que el pensamiento no puede sobrepasar. El mérito de la ciencia ficción es el de dramatizar esta contradicción dentro de la propia trama, dado que la visión de la historia futura no puede conocer un final puntual de este tipo, al mismo tiempo que su expresión novelística exige cierto final. Así, Asimov se negó siempre a completar o terminar su serie de *La Fundación;* aunque los modos más obvios en los que una novela de ciencia ficción puede envolver su narración –como en una explosión atómica que destruye el universo, o la imagen estática de un futuro Estado totalitario mundial– son también claramente los lugares en los que nuestros límites ideológicos se inscriben con más seguridad.

Ya habrá quedado claro, confío, que este supremo «texto» u objeto de estudio –los relatos dominantes del inconsciente político– es un *constructo:* no existe en ninguna parte en forma «empírica», y por lo tanto debe reconstruirse sobre la base de «textos» empíricos de todo tipo, del mismo modo que las fantasías dominantes del inconsciente individual se reconstruyen mediante los «textos» fragmentarios y sintomáticos de sueños, valores, conducta, libre asociación verbal, y demás. Esto quiere decir que debemos necesariamente dar cabida a las *mediaciones* formales y textuales a través de las que dichas narraciones más profundas encuentran una articulación parcial. Ningún crítico literario serio sugeriría hoy que el contenido –ya sea social o psicoanalítico– se inscribe de inmediato y con transparencia en las obras de la literatura «culta»; por el contrario, éstas se encuentran insertas en una dinámica compleja y semiautónoma

propia –la historia de las formas– que tiene su propia lógica y cuya relación con el contenido en sí es necesariamente mediada, compleja e indirecta (y adopta sendas estructurales muy diferentes en distintos momentos de la evolución tanto formal como social). Quizá esté menos aceptado en general que las formas y los textos de la cultura de masas están de igual modo plenamente mediados y que, también aquí, las fantasías colectivas y políticas no encuentran una expresión transparente y simple en uno u otro programa televisivo o película. En mi opinión sería un error hacer la «apología» de la ciencia ficción basándonos en valores literarios específicamente «cultos»; intentar, en otras palabras, recuperar uno u otro gran texto excepcional, del mismo modo que algunos críticos literarios han intentado recuperar a Hammett o Chandler para el linaje de Dostoievski, pongamos, o a Faulkner. La ciencia ficción es un subgénero con una compleja e interesante historia formal propia, y con su propia dinámica, que no es la de la cultura elevada, pero que se mantiene en una relación complementaria y dialéctica con la cultura elevada o las vanguardias modernas. Debemos, por lo tanto, hacer primero una gira por la dinámica de esta forma específica, con la intención de captar su emergencia como acontecimiento formal e histórico.

I

Independientemente de cuáles puedan ser sus ilustres precursores, es lugar común que la historia de la ciencia ficción surgió, prácticamente madura, con Julio Verne y H. G. Wells, durante la segunda mitad del siglo XIX, un periodo caracterizado también por la producción de toda una serie de utopías de tipo más clásico. Parecería adecuado registrar esta emergencia genérica como síntoma de una mutación en nuestra relación con el tiempo histórico, pero ésta es una proposición más compleja de lo que pueda parecer, y exige ser discutida de un modo más teórico.

Sugiero que el modelo para este tipo de análisis, que capta todo un género como síntoma y reflejo del cambio histórico, puede encontrarse en el estudio clásico de George Lukács, *La novela histórica* [1936]. Lukács empezaba con una observación que no debería haber sorprendido especialmente: no fue accidental, decía, que el periodo que conoció la aparición del pensamiento histórico, del historicismo en su sentido peculiarmente moderno –finales del siglo XVIII y comienzos del XIX– hubiera contemplado también, en la obra de Sir Walter Scott, la aparición de una forma narrativa peculiarmente reestructurada para expresar esa nueva conciencia. Al igual que la conciencia histórica moderna fue precedida por otras formas, para nosotros ahora arcaicas, de historiografía –la crónica o los anales–, también la novela histórica en su sentido moderno fue ciertamente precedida por obras literarias que evocaban el pasado y recreaban escenarios históricos de uno u otro tipo: las obras históri-

cas de Shakespeare o Corneille, *La Princesse de Clèves*, incluso el romance artúrico. Pero todas estas obras, en sus diversos modos, afirman el pasado como algo esencialmente igual que el presente, y no afrontan todavía el gran descubrimiento de la sensibilidad histórica moderna: que el pasado, los diversos pasados, son culturalmente originales, y radicalmente distintos de nuestra propia experiencia sobre el mundo-objeto del presente. Ese descubrimiento tal vez se considere ahora parte de lo que en un sentido más amplio puede denominarse la *revolución cultural burguesa*, el proceso por el cual, por así decirlo, el establecimiento definitivo de un modo de producción propiamente capitalista reprograma y reestructura por completo los valores, los ritmos vitales, los hábitos culturales y la percepción temporal de sus sujetos. El capitalismo exige en este sentido una experiencia de la temporalidad distinta de lo que era adecuado para un sistema feudal o tribal, para la *polis* o para la ciudad prohibida del déspota sagrado; exige una *memoria* del cambio social cualitativo, una visión concreta del pasado que podemos esperar que se complete por esa concepción mucho más abstracta y vacía de cierto término futuro que a veces denominamos «progreso». En retrospectiva, puede considerarse que Sir Walter Scott estaba especialmente situado para la apertura creativa de la forma literaria y narrativa a esta nueva experiencia, en el preciso punto de encuentro entre dos modos de producción: la actividad comercial de las Tierras Bajas [*Lowlands*] y el sistema arcaico, prácticamente tribal, de los montañeses supervivientes; el escritor es capaz de adoptar un punto de vista distanciado y marginal ante la emergente dinámica del capitalismo en el vecino Estado nación, desde el punto de vista aventajado de una experiencia nacional –la de Escocia– que fue la última en llegar al capitalismo y la primera zona semiperiférica de un capitalismo extranjero, al mismo tiempo[4].

La originalidad del libro de Lukács no radica meramente en captar el significado histórico que tuvo la aparición de este nuevo género, sino también, y sobre todo, en una percepción más difícil, a saber, la de la profunda historicidad del género en sí, la creciente incapacidad para registrar su contenido, el modo en el que, con el *Salammbô* de Flaubert a mediados del siglo XIX, pierde la vitalidad y sobrevive como forma muerta, una pieza de museo, tan «arqueológica» como sus propias materias primas, pero resplandeciente de virtuosidad técnica. Un ejemplo contemporáneo tal vez dramatice este destino curioso: *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, con su notable reconstrucción de todo un pasado siglo XVIII desaparecido. La paradoja, el misterio histórico de la desvitalización de la forma, la sentirán aquellos para quienes esta película, con sus brillan-

---

[4] Un importante análisis sobre el lugar único ocupado por Escocia en el desarrollo del capitalismo puede encontrarse en Tom Nairn, *The Break-Up of Britain: Crisis and Neo-nationalism*, Londres, 1977 [ed. cast.: *Los nuevos nacionalismos en Europa: la desintegración de Gran Bretaña*, Barcelona, Edicions 62, 1978].

tes imágenes y su extraordinaria interpretación, es de algún modo profundamente *gratuita,* un objeto flotante en el vacío que podría con igual facilidad no haber existido, con unas intensidades técnicas demasiado grandes para cualquier ejercicio meramente formal, pero de algún modo profunda e inquietantemente inmotivadas. Esto no pretende en absoluto impugnar el contenido de la película de Kubrick; sería fácil imaginar toda una serie de debates sobre la vívida imagen de la guerra en el siglo XVIII, por ejemplo, o sobre la terrible instrumentalidad de las relaciones humanas, debates que podrían establecer la importancia y las reivindicaciones de este relato sobre nosotros en la actualidad. Lo que se cuestiona es la relación con el pasado, y el sentimiento de que cualquier otro momento del pasado habría servido de igual modo. La sensación de que este momento determinado de la historia es, por necesidad orgánica, precursor del presente, se ha desvanecido en el pluralismo del museo imaginario, la multitud y la interminable variedad de formas cultural y temporalmente distintas, todas las cuales son ahora rigurosamente equivalentes. El Cartago de Flaubert y el siglo XVIII de Kubrick, pero también el industrial cambio de siglo o las nostálgicas décadas de 1930 ó 1950 en la experiencia estadounidense, se encuentran privados de su necesidad, y reducidos a pretextos para tantas imágenes relucientes. En su forma (post) contemporánea, esta sustitución de lo histórico por lo nostálgico, esta volatilización de lo que en otro tiempo fue un pasado *nacional,* en el momento de emergencia de los Estados nación y del propio nacionalismo, es por supuesto lo mismo que la desaparición de la historicidad en la sociedad de consumo actual, con su rápido agotamiento mediático de los acontecimientos de ayer y de las estrellas de anteayer (¿Quién fue Hitler, después de todo? ¿Quién era Kennedy? ¿Quién, por último, fue Nixon?).

El momento de Flaubert, que Lukács consideró el comienzo de este proceso, y el momento en el que la novela histórica en cuanto género deja de ser funcional, es también el momento en el que aparece la ciencia ficción, con las primeras novelas de Julio Verne. Tenemos por lo tanto derecho a completar la explicación de la novela histórica dada por Lukács con el contrapanel opuesto: la emergencia del nuevo género de la ciencia ficción en cuanto forma que ahora registra una naciente percepción del futuro, y lo hace en el espacio en el que en otro tiempo se había inscrito la percepción del pasado. Es hora de examinar más de cerca los modos, en apariencia transparentes, en los que la ciencia ficción registra las fantasías sobre el futuro.

II

La postura lógica en la naturaleza anticipatoria de la ciencia ficción en cuanto género es lo que denominaríamos *figurativa.* Evidentemente, en su mayor parte, estos relatos son asuntos no modernizadores, no reflexivos y sí contraproducentes y

reconstructivos. Se ponen a su tarea con todo el equipaje y la parafernalia de un realismo convencional, pero con una diferencia: que la plena «presencia» –los escenarios y las acciones que se «ofrecen»– son los meramente posibles y concebibles de un futuro cercano o lejano. De ahí la defensa canónica del género: en un momento en el cual el cambio tecnológico ha alcanzado un ritmo vertiginoso, en el cual el denominado «impacto del futuro» es una experiencia diaria, dichos relatos tienen la función social de acostumbrar a sus lectores a la rápida innovación, de preparar nuestra conciencia y nuestros hábitos para el impacto, por lo demás desmoralizador, del cambio en sí. Preparan a nuestros organismos para que esperen lo inesperado y de ese modo nos aíslan, del mismo modo que, para Walter Benjamin, el vanguardismo de la gran ciudad de Baudelaire proporcionaba un elaborado mecanismo de absorción de impactos al perplejo visitante en el nuevo mundo de la gran ciudad industrial del siglo XIX.

Si no puedo aceptar dicha explicación de la ciencia ficción se debe en parte a que me parece que, por todo tipo de razones, ya no albergamos esas visiones milagrosas, futuros propiamente «ciencia ficcionales» de la automatización tecnológica. Estas visiones son en sí ahora históricas y están desfasadas –ciudades del futuro estilizadas en murales descascarillados– mientras que la experiencia vivida que tenemos de nuestras mayores metrópolis es la de decadencia y destrucción urbanas. Ese particular futuro utópico ha resultado ser, en otras palabras, meramente el futuro de un momento de lo que ahora es nuestro propio pasado. Sin embargo, aun siendo así, en el mejor de los casos podría señalar una transformación de la función histórica de la ciencia ficción actual.

En realidad, la relación de esta forma de representación, de este aparato narrativo específico, con su supuesto contenido –el futuro– siempre ha sido más compleja. Porque el realismo, o figurativismo, aparente de la ciencia ficción siempre ha ocultado otra estructura temporal mucho más compleja: no darnos «imágenes» del futuro –independientemente de lo que dichas imágenes pudieran significar para un lector que necesariamente morirá antes de que se «materialicen»– sino, por el contrario, desfamiliarizar y reestructurar la experiencia que tenemos de nuestro propio *presente*, y hacerlo de modos específicos, distintos de todas las demás formas de desfamiliarización. Desde los grandes imperios intergalácticos de un Asimov, o la Tierra devastada y estéril de las novelas poscatastróficas de un John Wyndham, retrotrayéndonos en el tiempo hasta el futuro más cercano de los bancos de órganos y los mineros espaciales de Larry Niven, o los conapts, los autofacs o las psicomaletas del universo de Philip K. Dick, todos en apariencia representaciones plenas que funcionan en un proceso de distracción y desplazamiento, represión y renovación perceptiva lateral, que tiene sus analogías en otras formas de la cultura contemporánea. Proust fue sólo la expresión literaria «elevada» más monumental de este des-

cubrimiento: que el presente –en esta sociedad y en la disociación física y psíquica de los sujetos humanos que lo habitan– es inaccesible directamente, está insensibilizado, habituado, vacío de afecto. Hacen falta, por consiguiente, elaboradas estrategias de indirección si queremos de algún modo romper nuestro aislamiento monádico y «experimentar», por vez primera y real, este «presente», que al fin es lo único que tenemos. En Proust, la ficción retrospectiva de la memoria y la reescritura después del hecho se moviliza para que la intensidad de un presente ahora meramente recordado se experimente en una actualidad póstuma, liberada del tiempo y completamente inesperada.

En otras partes, con referencia a otro subgénero o forma de cultura de masas, el relato de detectives, he intentado demostrar que en su versión más original, en escritores como Raymond Chandler, las tramas visibles de esta forma peculiar tienen una función análoga[5]. Lo que le interesaba a Chandler era el aquí y el ahora de la experiencia cotidiana de la ahora histórica Los Angeles: las viviendas de estuco, las aceras rotas, la luz solar empañada, y descapotables en los que especímenes curiosamente aislados pero típicos de una inimaginable fauna y flora social del sur de California conducen en la monádica media luz de sus salpicaderos. El problema de Chandler era que sus lectores necesitábamos desesperadamente no ver la realidad: la humanidad, como cantaba el pájaro mágico de T. S. Eliot, es capaz de soportar muy poco la experiencia no mediada, sin filtros, de la vida cotidiana del capitalismo. Así, mediante un truco de magia dialéctico, Chandler movilizaba formalmente un género de «entretenimiento» para distraernos en un sentido muy especial, no desde la vida real de las preocupaciones públicas y privadas en general, sino con mucha precisión desde nuestros propios mecanismos de defensa contra la realidad. El entusiasmo del argumento del relato de misterio es, por lo tanto, una pantalla, que fija nuestra atención en sus propios galimatías y suspensos declarados pero en realidad bastante triviales, de tal modo que el espacio intolerable de California del Sur puede entrar lateralmente en la vista, sin disminuir su intensidad.

Es una estrategia análoga de indirección la que la ciencia ficción aplica al objeto último y a la base de toda la vida humana, la historia. ¿Cómo fijar este intolerable presente de la historia con el ojo desnudo? Hemos visto que en el momento en el que apareció el capitalismo el presente pudo intensificarse, y prepararse para la percepción individual, mediante la construcción de un pasado histórico del que como proceso podía sentirse que derivaba lentamente, como el crecimiento de un organismo. Pero hoy el pasado está muerto, transformado en un paquete de gastadas y hojeadas imágenes ilustradas. En cuanto al futuro, que tal vez siga vivo en algunas

[5] Véase mi ensayo «On Raymond Chandler», *Southern Review* 6, verano de 1970, pp. 624-650.

colectividades heroicas y pequeñas sobre la superficie de la Tierra, es para nosotros irrelevante o impensable. Que las disoluciones wagnerianas y spenglerianas del mundo presentadas por J. G. Ballard sirvan de ilustraciones ejemplares de los modos en los que la imaginación de una clase moribunda –en este caso el futuro cancelado de un destino colonial e imperial desvanecido– intenta intoxicarse con imágenes de muerte que varían desde la destrucción del mundo por el fuego, el agua y el sueño, hasta el alargamiento del sueño o las orgías incontrolables de edificios elevados o superautopistas que vuelven a la barbarie.

La obra de Ballard –tan rica y corrupta– atestigua con fuerza las contradicciones de un intento propiamente figurativo de captar directamente el futuro. Yo sostendría, sin embargo, que la ciencia ficción más característica no intenta en serio imaginar el futuro «real» de nuestro sistema social. Por el contrario, sus múltiples futuros falsos cumplen la función muy distinta de transformar nuestro propio presente en el pasado determinado de algo todavía por venir. Es el momento presente –indisponibles por derecho propio a nuestra contemplación, porque la enorme inmensidad cuantitativa de los objetos y de las vidas que comprende es inabarcable y por lo tanto inimaginable, y también porque está ocluido por la densidad de nuestras fantasías íntimas así como por la proliferación de estereotipos de una cultura de medios que penetra en cada zona remota de nuestra existencia– el que cuando volvemos de las construcciones imaginarias de la ciencia ficción se nos ofrece en forma de pasado remoto del mundo futuro, como si se tratara de algo póstumo y colectivamente recordado. Y éste tampoco es sólo un ejercicio de melancolía histórica: hay, de hecho, también algo al menos vagamente confortante y tranquilizador en el sentimiento renovado de que los grandes supermercados y centros comerciales, los estridentes establecimientos de comida rápida y las tiendas remodeladas cada vez con mayor rapidez y los negocios cibernéticos del futuro próximo del ahora histórico Los Angeles de Chandler, los centros urbanos quemados de los pueblos del medio oeste, ni siquiera el propio Pentágono y las enormes redes subterráneas de rampas de lanzamiento de cohetes en el aislamiento de postal del otrora característico esplendor «natural» norteamericano, junto con la futurista arquitectura ya agrietada y en derrumbamiento de las centrales nucleares, que todas estas cosas no sean capturadas, inmóviles para siempre, en un «fin de la historia», sino que avancen más firmemente en el tiempo hacia un futuro «real» inimaginable pero inevitable. La ciencia ficción representa y posibilita así un «método» estructuralmente único para aprehender el presente como historia, y esto con independencia del «pesimismo» o el «optimismo» del imaginario mundo futuro que constituye el pretexto para dicha desfamiliarización. El presente no deja, de hecho, de ser un pasado, aunque su destino demuestre ser las maravillas tecnológicas de Verne o, por el contrario, los autómatas destartalados y tullidos del futuro próximo de P. K. Dick.

Debemos, por lo tanto, volver ahora a la relación de la ciencia ficción con la historia futura y revertir la descripción estereotipada de este género: lo que de hecho hay de auténtico en él, como modo narrativo y como forma de conocimiento, no es en absoluto su capacidad para mantener el futuro vivo, ni siquiera en la imaginación. Por el contrario, su vocación más profunda es demostrar y dramatizar una y otra vez nuestra incapacidad para imaginar el futuro, para personificar por adelantado, mediante representaciones en apariencia completas que en una inspección más profunda demuestran estar estructural y constitutivamente empobrecidas, la atrofia en nuestro tiempo de lo que Marcuse ha llamado la *imaginación utópica*, la imaginación de la otredad y de la diferencia radical; alcanzar el éxito mediante el fracaso, y servir de vehículos inadvertidos e incluso involuntarios para una meditación que, partiendo hacia lo desconocido, se encuentra irrevocablemente plagada de lo completamente familiar y por lo tanto se ve inesperadamente transformada en una contemplación de nuestros propios límites absolutos.

Éste es de hecho, desde que he pronunciado la palabra, el redescubrimiento inesperado de la naturaleza de la utopía en cuanto género en nuestro propio tiempo[6]. El texto o discurso utópico abierto se ha considerado una variedad de la ciencia ficción en general. Lo paradójico es que en el preciso momento en el que se suponía que las utopías habían llegado a su fin, y en el que la asfixia del impulso utópico al que he aludido es en todas partes cada vez más tangible, la ciencia ficción ha redescubierto en años recientes su vocación utópica y dado lugar a toda una serie de nuevas obras convincentes –utópicas y de ciencia ficción al mismo tiempo– de las que *Los desposeídos* de Ursula Le Guin, *El hombre hembra* de Joanna Russ, *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy y *Tritón* de Samuel Delany son sólo los monumentos más notables. Hacen falta, por lo tanto, unos cuantos comentarios finales sobre el uso adecuado de estos textos, y de qué modos se debe examinar su historia social y descifrarla.

III

Tras lo que se ha dicho sobre la ciencia ficción en general, no provocará sorpresa alguna la propuesta relacionada sobre la naturaleza y la función política del género utópico, a saber, que su vocación más profunda es presentar, de modos locales y determinados y con una plenitud de detalle concreto, nuestra incapacidad constitu-

[6] Un estudio más completo de estas propuestas y unos análisis más profundos de la *Utopía* de Moro en particular, se encontrarán en mi artículo reseña del libro de Louis Mann, *Utopiques* (¡que también se recomienda ver!), «Of Islands and Trenches», *Diacritics* 7, junio de 1977, pp. 2-21. Véase también el análisis relacionado en «World Reduction in Le Guin», Segunda parte, artículo III, de este libro. (Y sobre todo véase la Primera parte, en especial el capítulo XI.)

tiva para imaginar la utopía en sí, y esto no debido a un fallo individual de la imaginación, sino como resultado del cierre sistémico, cultural e ideológico del que todos somos de un modo u otro prisioneros. Esta proposición, sin embargo, debe demostrarse ahora de un modo analítico más concreto, con referencia a los textos propiamente dichos.

Es adecuado que dicha demostración no tomase como referente la ciencia ficción estadounidense, cuyas afinidades con la distopía y no con la utopía, con las fantasías de regresión cíclica o de imperios totalitarios del futuro, han sido marcadas hasta ahora (por todas las razones políticas obvias); sino por el contrario la ciencia ficción soviética, cuya dignidad de género literario «culto» y cuya funcionalidad social dentro del sistema socialista han sido, en contraste, igualmente predecibles y no menos ideológicas. La renovación de la doble tradición soviética de utopía y ciencia ficción podría fecharse con mucha precisión a partir de la publicación de *La nebulosa de Andrómeda* [1958] de Efremov, y del consiguiente debate público sobre una obra que a buen seguro, a pesar de su ingenuidad, constituye uno de los intentos más resueltos y extremos de producir una representación plena de una futura sociedad utópica sin clases, armoniosa, en todo el mundo. Podemos medir nuestra propia resistencia al impulso utópico por medio del aburrimiento que el lector estadounidense siente instintivamente ante el «aparato libidinal» culturalmente ajeno de Efremov:

> Empezamos –continuó la hermosa historiadora– con la completa redistribución de la superficie de la Tierra en zonas residenciales e industriales.
>
> Las franjas marrones que se extienden entre los treinta y los cuarenta grados de latitud norte y sur representan la cadena continua de asentamientos urbanos construidos a orillas de mares cálidos, con un clima templado y sin inviernos. La humanidad ya no gasta enormes cantidades de energía calentando las casas en invierno y haciéndose ropas burdas. La mayor concentración de personas se da en torno a la cuna de la civilización, el mar Mediterráneo. El cinturón subtropical dobló su anchura después de que se fundieran las capas polares. Al norte de la zona de habitación se encuentran las praderas y las campiñas, donde pastan incontables rebaños de animales domésticos […].
>
> Uno de los mayores placeres del hombre es viajar, un impulso de moverse de un lugar a otro que hemos heredado de nuestros ancestros lejanos, los errantes cazadores recolectores de alimentos escasos. Hoy el planeta está circundado por la Vía Espiral, cuyos gigantescos puentes unen todos los continentes […] Trenes eléctricos avanzan continuamente por la Vía Espiral y miles de personas pueden abandonar con gran rapidez la zona habitada para dirigirse a las praderas, los campos abiertos, las montañas o los bosques[7].

---

[7] Ivan Efremov, *Andromeda*, Moscú, 1959, pp. 54-55 [ed. cast.: *La nebulosa de Andrómeda,* Barcelona, Planeta, 1976].

La cuestión que se debe plantear a dicha obra –el modo analítico de penetrar en el texto utópico en general, desde Tomás Moro hasta esta novela soviética históricamente significativa– gira en torno a la posición de lo negativo en lo que se da como un esfuerzo por imaginar un mundo sin negatividad. La represión de lo negativo, el lugar ocupado por dicha represión, nos permitirá entonces formular la contradicción esencial de dichos textos, algo que ya hemos expresado de un modo más abstracto, como la reversión dialéctica de la intención, el trastrueque de la representación, la «estratagema de la historia» por la cual el esfuerzo de imaginar la utopía acaba delatando la imposibilidad de hacerlo. El contenido de dichos «semas» de negatividad reprimidos servirá entonces para indicar de qué modo debe formularse y reconstruirse la contradicción o la antinomia de un relato.

De manera bastante predecible, la novela de Efremov se organiza en torno al dilema más obvio que lo negativo plantea a una visión utópica, a saber, el hecho irreducible de la muerte. Pero de modo igualmente característico, la inquietud de la muerte individual queda aquí «recontenida» a modo de destino colectivo: la pérdida de la nave espacial *Parvus*, fácilmente asimilable para toda una retórica de sacrificio colectivo al servicio de la humanidad. Yo sugeriría que este fácil *topos* sirve para desplazar a otras dos formas de negatividad más agudas e inquietantes. Una es la fatiga emocional y la profunda depresión psíquica del administrador Darr Veter, «curada» mediante un periodo de trabajo físico en el aislamiento de un laboratorio oceánico; la otra es la arrogancia y el delito de su sucesor, Mven Mass, cuya implicación personal en un ambicioso programa energético nuevo provoca un accidente catastrófico y pérdida de vidas. Mven Mass es «rehabilitado» tras una estancia en la «isla del olvido», una especie de idílico gulag ceilanés en el que se libera a los desviados y a los antisociales para que ideen su salvación como prefieran. Diremos que estos dos episodios son los puntos nodales o síntomas en los que las contradicciones más profundas de lo psiquiátrico o de lo penal, respectivamente, interrumpen el funcionamiento de la imaginación utópica soviética. Y tampoco es un accidente que estos síntomas narrativos adopten forma espacial y geográfica. Ya en Tomás Moro, la imaginación de la utopía está constitutivamente relacionada con la posibilidad de establecer un *cierre* espacial (la excavación de una gran trinchera que convierte a «Utopía» en una isla independiente)[8]. La solitaria estación oceanográfica y la isla penal marcan así el retorno de recursos de cierre espacial y separación que, formalmente exigidos para el establecimiento de un espacio utópico «puro» y positivo, tienden siempre a delatar las contradicciones supremas en la producción de figuras y relatos utópicos.

[8] Compárese con «Of Islands and Trenches» (véase nota 6).

Siendo siempre las ideologías de otros más evidentes en sí mismas que las nuestras, no es difícil captar la función ideológica de este tipo de utopía no conflictiva en una Unión Soviética en la que, de acuerdo con la fórmula canónica de Stalin, se suponía que en el momento del «socialismo» la lucha de clases había terminado. ¿Es necesario añadir que ningún marxista inteligente puede hoy creer tal cosa y que, en todo caso, el proceso de lucha de clases se exacerba precisamente en el momento de construcción socialista, con su «primacía de lo político»? Complicaré no obstante este diagnóstico con la sugerencia de que lo ideológico para el lector soviético bien puede ser utópico para nosotros. Quizá deseemos, de hecho, tener en cuenta la posibilidad de que, junto con las diferencias cualitativas obvias entre nuestra cultura de Primer Mundo (con su dialéctica entre el movimiento vanguardista moderno y la cultura de masas) y el del Tercer Mundo, tal vez queramos hacer sitio a una cultura específica y original del Segundo Mundo, cuyos dispositivos (en general en forma de novelas y películas soviéticas y de Europa del Este) han producido en el lector o espectador occidental la impresión general no formulada e inquietante de una simplicidad indistinguible del sentimentalismo ingenuo. Dicho enfrentamiento renovado con la cultura del Segundo Mundo debería tener en cuenta algo difícil de recordar para nosotros dentro del cierre ahistórico de nuestra propia *societé de consommation:* la radical extrañeza y frescura de nuestra existencia humana y de su mundo-objeto en una atmósfera sin mercancías, en un espacio del que esa prodigiosa saturación de mensajes, anuncios publicitarios, y fantasías libidinales empaquetadas de todo tipo, que caracteriza nuestra experiencia cotidiana, se paraliza de manera repentina e inesperada. Recibimos esta cultura con toda la exasperación perpleja del habitante de la ciudad condenado al insomnio por el opresivo silencio del campo por la noche; para nosotros, por lo tanto, puede tener la función desfamiliarizadora de esas palabras maravillosas que William Morris inscribió bajo el título de su propia gran utopía, «una época de descanso».

Todo esto puede decirse de otro modo demostrando que, si las imágenes soviéticas de la utopía son ideológicas, nuestras imágenes característicamente occidentales de la *distopía* no lo son menos, y están plagadas de contradicciones igualmente virulentas[9]. La obra clásica y prácticamente inaugural de este subgénero, *1984* de George Orwell, puede servir de exposición de libro de texto para este propósito, aunque dejemos aparte sus rasgos más obviamente patológicos. La novela de Orwell pretende explícitamente, de hecho, dramatizar la omnipotencia tiránica de una elite burocrática, con su perfeccionado y omnipresente control tecnológico, pero el relato, intentando reforzar su cierre ya opresivo, exagera después su alegato de un modo que debilita específicamente su primera proposición ideológica. Porque, basándose en otro *topos* de

[9] En otras palabras, por adaptar el refrán favorito de Claudel, «le pire n'est pas toujours sûr».

la ideología contrarrevolucionaria, Orwell se dispone a demostrar que sin libertad de pensamiento no son posible la ciencia ni el progreso científico, una tesis vívidamente reforzada con imágenes de miseria y edificios decadentes. La contradicción radica por supuesto en la imposibilidad lógica de reconciliar estas dos proposiciones: si la ciencia es rudimentaria, el poder tecnológico de la burocracia distópica se desvanece con ella y el «totalitarismo» deja de ser una distopía en el sentido de Orwell. O al contrario: si estos maestros estalinistas disponen de un poder científico y tecnológico perfeccionado, entonces en *algún lugar* de este Estado debe existir una verdadera libertad para investigar, algo que es precisamente lo que no quería demostrarse.

IV

La tesis referente a la imposibilidad estructural de la representación utópica arriba señalada sugiere ahora ciertas consecuencias inesperadas en el ámbito estético. A estas alturas, espero, es bien sabido que el propio impulso del vanguardismo literario –con su *public introuvable* y la descomposición de las instituciones culturales tradicionales, en especial del «contrato» social entre el escritor y el lector– ha tenido como consecuencia estructural significativa la transformación del texto cultural en un discurso *autorreferente*, cuyo contenido es un examen perpetuo de sus propias condiciones de posibilidad[10]. Podemos ahora demostrar que esto se da en igual medida en el texto utópico. De hecho, a la luz de todo lo dicho, no sorprenderá descubrir que a medida que la verdadera vocación del relato utópico empieza a salir a la superficie –para enfrentarnos con nuestra incapacidad de imaginar la utopía– el centro de gravedad de dichos relatos cambia hacia una autorreferencialidad específica pero mucho más concreta; dichos textos encuentran entonces de manera explícita o implícita, como en contra de su propia voluntad, sus «temas» más profundos en la posibilidad de su propia producción, en el examen de los dilemas implicados en su propia aparición como textos utópicos.

La única novela de ciencia ficción «contemporánea» escrita por Ursula Le Guin, la subestimada *La rueda celeste* [1971], puede servir para documentar esta proposición más general. En esta novela, que convierte a Portland (Oregón), la ciudad natal de Le Guin, junto con Berkeley y Los Angeles en uno de los espacios legendarios de la ciencia ficción contemporánea, un desventurado joven se ve atormentado por la indeseada capacidad de experimentar «sueños efectivos», aquellos que, en otras palabras, cambian la realidad externa y reconstruyen el pasado histórico de modo que la anterior «realidad» desaparece sin dejar rastro. Se pone en manos de un am-

---

[10] Véase mi libro *The Prison-House of Language,* cit., pp. 203-205.

bicioso psiquiatra, que se dispone entonces a usar este enorme poder delegado para cambiar el mundo en beneficio de la humanidad. Pero la realidad es una red continua: el cambio de un detalle provoca transformaciones inesperadas y a veces monstruosas en otras zonas en apariencia no relacionadas de la vida, como en los relatos clásicos del viaje en el tiempo en los que un instrumento contemporáneo, dejado atrás por accidente en un viaje al Jurásico, transforma la historia humana como un trueno. La otra referencia arquetípica es la dialéctica de los «deseos» en los cuentos de hadas, en la que una gratificación va acompañada del efecto secundario más indeseado, cuya desaparición debe entonces desearse a su vez (una eliminación que a su vez provoca otra consecuencia indeseable y así sucesivamente).

El contenido ideológico de la novela de Le Guin está claro, aunque su tono político es ambiguo: desde la posición central del taoísmo místico de la autora, el esfuerzo de «reformar» y mejorar, de transformar la sociedad de un modo liberal o revolucionario se ve, al estilo de Edmund Burke, como una expresión peligrosa de la arrogancia humana y como una interferencia destructiva en los ritmos de la «naturaleza». Políticamente, por supuesto, este mensaje ideológico debe interpretarse bien como la inquietud del liberal ante una transformación genuinamente revolucionaria de la sociedad, o como la expresión de recelos más conservadores ante el reformismo del estilo *New Deal* y el afán del Estado del bienestar por hacer el bien[11].

Sin embargo en el plano estético –que es el que nos concierne aquí– el tema más profundo de esta obra fascinante no puede ser sino los peligros de imaginar la utopía, y más específicamente de escribir el propio texto utópico. De manera más transparente que en buena parte de la ciencia ficción, este libro «trata» de su propio proceso de producción, que se reconoce imposible: George Orr no puede soñar la utopía, pero en el proceso mismo de explorar las contradicciones de dicha producción, el relato se escribe, y la «utopía» se «produce» en el propio movimiento por el que se nos demuestra que una utopía «alcanzada» –una representación plena– es una contradicción de términos. Podemos así aplicar a *La rueda celeste* esas palabras proféticas de Roland Barthes sobre la dinámica de la modernidad en general, que los monumentos de ésta «se mantienen mientras es posible, en una especie de suspensión milagrosa, en el umbral de la propia literatura [léase, en este contexto, utopía], en esta situación anticipatoria en la que la densidad de la vida se da y desarrolla sin llegar a ser destruida, mediante su consagración como un sistema de señales [institucionalizado]»[12].

---

[11] Que la autora de *Los desposeídos* puede caer en un antiutopismo clásico de tipo dostoievkiano y contrarrevolucionario queda bien documentado en su desagradable fabulita titulada «The Ones Who Walk Away From Omelas», incluida en *The Wind's Twelve Quarters,* cit., pp. 275-284.

[12] Roland Barthes, *Writing Degree Zero,* trad. al inglés de Annette Lavers y Colin Smith, Londres, 1967, p. 39 [ed. cast.: *El grado cero de la escritura,* Madrid, Siglo XXI, 2005].

Es sin embargo más adecuado cerrar este análisis con otro texto de ciencia ficción procedente del Segundo Mundo, una de las más gloriosas de todas las utopías contemporáneas, el asombroso *Picnic junto al camino* [1977] de los hermanos Strugatsky[13]; primero publicado en forma de capítulos en 1972. Este texto se mueve en un espacio situado fuera de las referencias fáciles y obligatorias a los dos sistemas sociales rivales, y no puede descifrarse coherentemente como otro mensaje *samizdat* o expresión de protesta política de disidentes soviéticos[14]. Y tampoco, aunque su material metafórico es accesible y reescribible de un modo familiar para los lectores que viven dentro de las muy distintas restricciones de cualquiera de los dos sistemas industriales y burocráticos, es una afirmación o demostración de lo que hoy se denomina la teoría de la «convergencia». Por último, aunque el relato gira en torno a las ventajas ambiguas de la tecnología maravillosa, esta novela no me parece programada por la categoría del «determinismo tecnológico» a estilo occidental u oriental; es decir, no está encerrada en una noción occidental de infinito progreso industrial de tipo apolítico, ni en la noción estalinista de socialismo entendido como «desarrollo de las fuerzas de producción».

Por el contrario, la Zona –un espacio geográfico en el que, como resultado de un inexplicable contacto alienígena, se pueden encontrar artefactos cuyos poderes superan a las capacidades explicativas de la ciencia humana– es al mismo tiempo objeto del contrabando y de la avaricia militar e industrial, y de la más pura esperanza religiosa (yo diría utópica). La «búsqueda de narrativa», por usar la expresión de Todorov[15], es aquí muy específicamente la búsqueda del Grial; y el héroe desviado de los Strugatsky –marginal, y tan «antisocial» como uno quiera; el equivalente soviético a los antihéroes de gueto o contraculturales de nuestra propia tradición– es quizá para nosotros una figura más comprensible y humana que el inocente pasivo-contemplativo y místico de Le Guin. En igual medida que *La rueda celeste,* por lo tanto, *Picnic junto al camino* es autorreferente, su producción narrativa está determinada por la imposibilidad estructural de producir ese texto utópico en el que no obstante se convierte milagrosamente. Pero lo que debemos apreciar más en este texto –un *collage* formalmente ingenioso de documentos, un enigmático cruce en el espacio social y temporal de personajes no relacionados, una desolada reconfirmación de la relación inextricable entre la búsqueda utópica, la delincuencia y el sufrimiento, con su clímax en el simultáneo asesinato-venganza de un idealista e inocente joven y la aparición del propio Grial– es la inesperada aparición, por así decirlo,

---

[13] A. y B. Strugatsky, *Roadside Picnic,* cit.

[14] Esto no quiere decir que los Strugatsky no hubieran tenido su porción de problemas personales y editoriales.

[15] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose,* París, 1971.

más allá de «la pesadilla de la historia» y desde fuera de los anhelos más arcaicos de la especie humana, del imposible e inexpresable impulso utópico, aquí sin embargo percibido brevemente: «¡Felicidad para todos! […] ¡Gratis! […] ¡Tanta como queráis! […] ¡Venid todos! […] ¡FELICIDAD PARA TODOS, GRATIS, Y NADIE QUEDARÁ INSATISFECHO!».

V

La ciencia ficción entendida como género espacial: *The Exile Waiting* de Vonda McIntyre

I

La ciencia ficción parece especialmente adecuada para la paráfrasis. ¿O debería decir vulnerable a ella? No es que esta operación estigmatizada esté completamente ausente de la crítica de otros tipos de textos literarios. Seguramente tenemos paráfrasis cuando leemos una novela en apariencia realista, y por consiguiente reescrita, desde el punto de vista de una experiencia psicológica, de la que los «acontecimientos» se consideran *expresión* (de la melancolía patológica y el miedo a la muerte en el caso de *La Joie de vivre* de Zola, por ejemplo); y lo mismo ocurre cuando un relato simbólico o vanguardista se interpreta de acuerdo con una situación histórica concreta (es decir, se reescribe a modo de realismo, como cuando las novelas de Kafka se convierten en representaciones simbólicas de fenómenos relacionados con la monarquía austrohúngara). Aun así, los resultados de los relatos de ciencia ficción parecen probablemente ser a menudo mucho más desastrosos que esto, dado que la operación de parafrasear tiende aquí a poner en duda al género en sí, cuyas convenciones específicas se convierten ahora en tanta medida en decoración externa, mero ropaje opcional de un contenido cuya realidad pura y desnuda parece, de hecho, muy distinta, aunque no necesariamente más noble y digna.

Por consiguiente uno desea inicialmente resistirse a reescribir esa espléndida novela, *The Exile Waiting*[1], a modo de las series televisivas a las que a veces parece re-

[1] Vonda N. McIntyre, *The Exile Waiting*, Greenwich, Conneticut, 1975; en adelante la referencia a las páginas se hará dentro del texto.

cordar lejanamente. Considérese esto: dos protagonistas que todavía no se conocen, uno –Jan– el hijo bastante pasivo de un padre insatisfecho (el hijo es un japonés rubio, algo todavía más molesto para un padre rico que fantasea con vivir en el Japón del siglo XII, en un simulacro de corte de Lady Murasaki), la otra una muchacha sensible –Mischa– con hermano mayor idolatrado que es una especie de adicto, una hermana pequeña deficiente mental, y otro hermano menor tullido y deforme, perdido en la dispersión de la familia (fantasmas del romance bizantino o del envío de niños británicos al campo durante la Segunda Guerra Mundial). Estas dos figuras acabarán, como es predecible, uniendo sus fuerzas, no antes de la violenta intervención del tercer vector narrativo en la persona de dos «pseudohermanos» genéticamente diseñados pero con distinto temperamento, Subdós [*Subtwo*] y Subuno [*Subone*], al mando de una partida de combatientes espaciales que invade y conquista el «Centro» subterráneo de la antigua Tierra, el vívido escenario de esta representación de ciencia ficción. Los dos pseudohermanos se mantienen juntos telepáticamente en una relación antagónica en la que Subdós, uno de los protagonistas principales, representa la destreza técnica y tecnológica así como la responsabilidad y la organización, mientras Subuno es poco más que un asesino brutal y egoísta. Las complejas relaciones que estas figuras mantienen entre sí (y cada una consigo misma) es una refutación tangible del estereotipo de que la ciencia ficción carece de la introspección y de las sutiles caracterizaciones que esperamos en la literatura culta. Al mismo tiempo su interrelación, que, como mostraré enseguida, recuerda los ritmos de los seriales (en una forma tan contemporánea como uno quiera), amenaza con adoptar la infinitud de la forma serial propiamente dicha, en la que tentadoramente se reabre y perpetuamente se frustra el deseo del cierre. El deseo de que los protagonistas principales abandonen la Tierra de una vez por todas conduce sin duda hacia el final, pero recibirá, como veremos, un cambio radical a un modo diegético completamente distinto, que calificaremos de espacial: una brutal modulación desde la interpersonalidad a la geografía, desde la interrelación a lo que Kenneth Burke habría llamado «escena».

Aun así, de lo que he llamado «discontinuidades genéricas» se deduce que no podemos con justicia resumir de este modo un argumento de ciencia ficción, porque cada momento de la narración tiende a proyectar su propio marco genérico nuevo, en un proceso de reestructuración perpetuo que no difiere del modelo de lectura proyectado por Stanley Fish, en el cual cada segmento de una frase contigua abre una gama de posibilidades e incertidumbres después inesperadamente redirigidas por la siguiente opción. En este ejemplo tratamos de una novela que, diacrónicamente considerada, sólo se convierte en paradigma de persecución y búsqueda en sus últimas fases, y deberíamos respetar esa experiencia de lectura mientras exploramos algunas de las complejidades sincrónicas de la narrativa de ciencia ficción.

II

Las señas interpretativas del serial se disparan principalmente por la presentación de cada uno de los personajes principales como portador de lo que antes se denominaba un «problema personal», el término dado por la psicología popular estadounidense en la década de 1950 a la parálisis neurótica y las fijaciones que impiden a las personas funcionar. La categoría establece los términos del relato desde el punto de vista de la evolución, no de la moral: la huida física de la Tierra es la metáfora de la liberación de la cárcel de la repetición neurótica. Por otra parte, parece claro que lo que marca a los tres personajes principales como protagonistas, como figuras *interesantes*, frente a los personajes secundarios cuyo significado se decide por adelantado (la autocompasión de Subuno, o de Blaisse, el «tirano» del planeta, o la revuelta de mutantes e inadaptados), tiene poco que ver con la positividad o la negatividad: Jan es demasiado pasivo para ser un verdadero héroe; Subdós ocupa la posición del malo pero es obviamente recuperable. Por el contrario, es un «problema personal» muy especial el que, como en el caso de los seriales y de cierto tipo de superventas literarios, marca a los tres como materia prima adecuada: los dos más fuertes –Mischa y Subdós– tienen, de hecho, unos defectos muy específicos y están estratégicamente debilitados por su indeseada sensibilidad a la figura de un hermano más vulnerable y degenerado que los entorpece como la cadena de un presidiario y los debilita a los dos, interviniendo siempre para complicar las decisiones vigorosas e independientes y para sacar de su rumbo las acciones de ambos. Esto –algo parecido a una tragedia del altruismo– tal vez pueda diferenciarse de la categoría anterior por medio de la forma específica de indefensión que implica; mientras que el «problema personal» –el «carácter es el destino» de Freud– proyectaba de algún modo la fatalidad del yo (desde la presencia de uno u otro rasgo de carácter irritante hasta el alcoholismo, la homosexualidad, la depresión suicida, y demás), esta forma más reciente sugiere que el problema es la fidelidad a otro (entendiéndose ese *otro* de acuerdo con la categoría más antigua del «problema personal», de modo que prácticamente se produce una progresión diacrónica en estos estereotipos, el más reciente de los cuales amplía y engloba al tipo de psicología más antiguo, y ahora desfasado). Jan, con su falta de energía e iniciativa y una visión desapegada y estética del mundo que lo rodea que a su manera acaba pareciendo patológica, sigue siendo el que más se acerca al modelo más antiguo y a una especie de parálisis edípica más clásica; quizá por eso la autora ha tenido que variar esta figura particular de un modo especialmente asombroso, incluyendo su devoción erótica por la anciana navegadora medio ciega (la aventura amorosa del joven con esta anciana moribunda representa una interesante variante del género, que me parece muy distinta de las tradicionales educaciones sentimentales románticas y que, incluso en el culto actual a la juventud, puede parecer una inte-

resante nota transgresora). Aun así, esta situación no es sino un motivo de fondo que enriquece y complica el motivo dominante de la devoción alienante de un modo meramente secundario (Jan se ve obligado a enterrar a la navegadora y poeta muerta en «Tierra»).

Y tampoco quiero sugerir que haya algo especialmente equivocado o contaminado en la materia prima humana que acabo de describir; podríamos pensar en especial en la prohibitoria ética de Heidegger –permitir que el otro u otra *esté* en su *ser*– con su presuposición nietzscheana de que la caridad es agresión y que la devoción de este tipo bien puede ser el peor servicio posible al ser amado ¡en especial al ser amado! No se me ocurre qué tipo de situación histórica o social tendería a generar y desarrollar una ética con tales intereses temáticos (por ejemplo, ¿es realmente deseable ser el cuidador del propio hermano?); y no se me ocurre ningún argumento a priori en el que una novela, una obra teatral o una película sobre este tema esté condenada por adelantado al sentimentalismo o a la mediocridad. Pero, aunque me imagino una auténtica obra de arte sobre dichos temas, para ser auténtica tendría que desarrollar dichas situaciones de nuevo, desde cero, y se ocuparía de poner en primer plano y de examinar las diversas categorías (la otredad, la devoción, el sufrimiento, el «problema personal», etc.) a través de las cuales normalmente pensamos en ellos. *The Exile Waiting,* sin embargo –en esto exactamente como las «series»– toma dichas categorías como algo dado, como estructuras del mundo real y no como ideas históricamente determinantes sobre el mundo real, y como la base o la condición previa para el desarrollo de la trama y no su objetivo y su centro temáticos. Esto debería bastar para viciar la novela y para acuñarla como un producto ampuloso cuya función –como la de las formas de cultura de masas más degradadas– radica en jugar con nuestros estereotipos psicológicos y sociales y ampliarlos, en lugar de criticarlos y subvertirlos.

No es éste el caso, al menos en mi opinión: las materias primas de la novela de McIntyre comparten con las de Le Guin (a quien la obra está dedicada) una cierta ingenuidad. Pero como esta última autora sugiere, la ingenuidad sociopolítica y psicológica no es incompatible con una amplia influencia, con la importancia histórica (la reinvención de la utopía), y con la calidad y el valor artísticos. Si es así, el problema da la vuelta, y por ello deberíamos preguntar si la posibilidad formal de cierto tipo de valor estético y narrativo no puede, por el contrario, *presuponer* y estar dialécticamente relacionado con ese contenido por lo demás en apariencia simplificado en exceso.

Nuestra investigación tomará no obstante otro derrotero: intentaremos determinar si no habrá algo en la propia naturaleza de la estructura de la ciencia ficción en cuanto género que «redima» precisamente dichos estereotipos (que como hemos observado son similares a los de los seriales televisivos).

III

Si de hecho las actitudes y las interpretaciones psicológicas, el esquematismo caracterológico arriba descrito, son bastante parecidos a la materia prima sobre la que trabaja la forma de la narrativa de la ciencia ficción, debemos añadir que ésta los transforma, mediante su proceso de producción específico, en *algo distinto,* algo que en el caso de *The Exile Waiting* tiene un valor estético distinto del que sería observable incluso en el mejor arte «psicológico». Que este proceso de producción, esta transformación de las materias primas, coincide con un juego de metaforización específico de este género queda claro de inmediato, ya que la devoción y la dependencia psíquicas que he intentado caracterizar de un modo psicológico cotidiano (como podría, de manera más «realista», mostrarse en los seriales) se «presenta» aquí en forma de telepatía. Por lo tanto, nos encontramos de inmediato más allá de la mera traducción de un medio a otro, al afrontar una convención con una larga historia propia. El proceso de producción es por lo tanto doble: nos lleva del contenido psicológico, con sus términos y su lenguaje propios, a una metáfora reificada, y de la inmediatez de cierto tipo de experiencia a un motivo histórico en el que un tratamiento o inflexión dados siempre se verán como una variación de los tratamientos preexistentes dados al mismo tema y como comentario implícito sobre la propia historia del tema.

Lo que debe añadirse, sin embargo, es el recordatorio de que, como los elementos del lenguaje en sí, dichos «temas» tienen su propio significado, a menudo oculto y sedimentado dentro de ellos, al igual que una etimología está enterrada dentro de la estructura de la palabra obvia, de modo que la variación sobre el tema es también, implícitamente, un comentario sobre ese significado más profundo. En este caso –el tema de la telepatía– el significante material expresa y oculta la fantasía utópica de un conjunto de relaciones sociales verdaderamente colectivas, en el que el sujeto o ego individual –resultado histórico del desarrollo del comercio y el capitalismo– es disuelto de nuevo en su aislamiento monádico y devuelto a su terreno como nexo de las relaciones humanas y punto de transmisión para las relaciones colectivas.

Decirlo de este modo es comprender en qué grado este tema colectivo queda en su mayor parte reducido en *The Exile Waiting* al parentesco o a las relaciones consanguíneas y a la familia en cuanto unidad natural (Mischa y sus hermanos, el intento de una familia artificial en el caso de los pseudohermanos, y por último, aunque la telepatía no forma parte del mismo, el trasfondo edípico de la situación de Jan, que tiene al menos el mérito de sugerir que aquí el eje paterno-filial está siendo desplazado por el eje horizontal de hermanos y hermanas). La única excepción es la del robo de Mischa (aunque a menudo se han señalado las connotaciones sexuales de la penetración-allanamiento, la violación, la profanación, etcétera).

Socialmente, estas restricciones son más verosímiles: lo que queda en «Tierra», en su mayor parte subterráneo (en especial durante los inviernos inhabitables), está en un estado de deterioro de tipo feudal, dominado por las Familias, en cuyo sistema se ha insertado un tirano, cuya función es la de controlar las «relaciones exteriores», es decir, las relaciones con la nave espacial, que en cualquier caso no puede aterrizar durante los grandes temporales de las noches invernales. Es de las relaciones espaciales excéntricas generadas por esta situación anómala de las que Subdós puede entonces apropiarse, y en cualquier caso, la conquista por parte de los pseudohermanos (algo parecido a la toma de un imperio en plena decadencia por parte de tribus bárbaras) es en sí resultado de un ritmo estacional: nadie espera que una nave espacial pueda aterrizar en invierno, y la ciudad y el palacio interiores están indefensos (al igual que Singapur durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los japoneses penetraron en la península por la jungla, hacia donde no apuntaba arma alguna).

Este tipo de reversión de un futuro lejano a una Edad Media galáctica es por supuesto de sobra conocida, como lo es su causa (el holocausto nuclear); pero desde el punto de vista de la temática familiar arriba señalada, el escenario feudal sugiere ahora que el dilema de Mischa debe interpretarse como parte del proceso de liquidación de esa familia y de los vínculos de sangre, que se han vuelto casi físicamente opresivos (y no sólo en el caso de la protagonista). A este respecto parece haber una progresión temática, ya que el «problema» similar de Subdós ya no afecta a un hermano real (aunque Subuno está distantemente relacionado desde el punto de vista genético), y la ingeniería genética de la que resulta parece racional, científica y muy distinta de lo que todavía ocurre regresivamente en Centro (la cueva central de «Tierra»):

> Mientras Blaisse explicaba, Subdós se fue percatando de que no se refería a la «sangre» sino a la genética, y a las relaciones biológicas y sociales. Era una forma ridiculísima de formar alianzas, aunque quizá no más ridícula que algunas de las que él había visto. Era el modo en el que se regía Centro (p. 52).

Para que la novela se interprete de ese modo, sin embargo, su conclusión debería haber sido ampliada e intensificada por una representación más dramática de la explosión casi cloacal de las profundidades inferiores, la emergencia de mutantes e inadaptados desde las cavernas más profundas a la «luz del sol» de lo que queda de civilización (y de poder estatal), mientras el ejército mutante triunfador persigue a los restos de la fuerza de ataque de los pseudohermanos. Si se tratara de «ejecutar» [*perform*] la novela mediante cierto tipo de lectura y de organizar el relato en un cierto ritmo, uno habría querido que esta aparición poseyera parte de la fuerza que tiene la llegada por la playa del ejército rebelde en la *La batalla de Argel* de Pontecorvo

[1968]: la mezcolanza de los harapientos combatientes a pie o montados a caballo, con sus seguidores de campamento y carros, extendiéndose hasta donde alcanzaba la vista. Esa expansión, sin embargo, y la perspectiva extraordinaria de una marcha por la playa, por la arena, junto al mar –como también en el primer vislumbre de los combatientes a caballo en la versión cinematográfica de *El planeta de los simios* [1968]–, obviamente ofrece un tipo de espacio muy distinto del construido para nosotros en *The Exile Waiting* (véase abajo); y tengo en todo caso en mente cierta duda respecto a si el novelista de ciencia ficción puede planear efectos arquitectónicos de este tipo, al estilo del novelista convencional –por ejemplo, el Flaubert de *Salammbô*–, construyendo con detalle una experiencia de proporción y tiempo cuidadosamente bloqueado por el número de páginas, por la excesiva exposición al detalle sensorial, y sobre todo por la dependencia de un cierto conjunto de direcciones lectoras unívocas que me parecen incongruentes e incluso incompatibles con el juego de discontinuidades genéricas de la ciencia ficción[2]. Y aquí no se trata sólo de «descripción» frente a «narración» en el sentido que Lukács da a esa oposición, sino que tiene que ver con nuestra libertad relativamente mayor, en dichas novelas de ciencia ficción, para reajustar los desarrollos temáticos y narrativos de acuerdo con nuestras propias inclinaciones.

Aun así, lo que parece prácticamente incontrovertible es que *The Exile Waiting* desplaza las relaciones de parentesco con formas más esencialmente políticas de comunidad y colectividad, por no decir de clase social propiamente dicha. Todo esto se narra de manera hermosa, en especial mediante la hostilidad de Val al herido Jan (que por lo demás es física y psíquicamente normal, y por lo tanto no elegible para la profunda camaradería clandestina de opresión y deformación, así como de exilio forzoso, de los mutantes físicos o psíquicos, que son de inmediato desenmascarados y expulsados a los túneles que hay más allá de Centro).

Obviamente la «telepatía» de Mischa es sólo una de esas formas de mutación (aunque no ha sido capturada e identificada como mutante), pero el modo representar esta telepatía me parece genéricamente original y tiene bastante poco en común con algunas de las versiones más convencionales del tema (por ejemplo, *Las crisálidas* de Wyndham [1955]). En el caso de Subdós, se percibe que el vínculo telepático interfiere con el desarrollo de relaciones humanas normales con otras personas (del orden de la interpretación que Lévi-Strauss hace del tabú del incesto en *Las estructuras elementales del parentesco* para hacer que llegue a la tribu sangre nueva, pero también experiencias, y personas nuevas):

---

[2] Más información sobre las «discontinuidades genéricas» en mis comentarios acerca *La nave estelar,* artículo II de esta Segunda parte.

> Una y otra vez le había pedido a Subuno que le comunicara sus deseos verbalmente, de manera normal, en lugar de confiar en el artificial vínculo biomecánico que había entre ellos. El vínculo ya no era fiable, de lo cual Subdós se alegraba: sólo deseaba que acabase muriendo y disolviéndose por completo. Algo debía de ir mal: él y Subuno deberían haberse liberado uno de otro mucho antes. Pero como lo mantenían, siempre se preocupaban demasiado uno por el otro; seguían teniendo dificultades para tratar con los seres humanos comunes, que no podían y nunca querrían saber automáticamente lo que otra persona pensaba (p. 43).

He aquí la restricción más obvia al motivo de la telepatía tal y como tradicionalmente se trata, una restricción que posteriormente se hará visible en la elaboración de la historia de Mischa (aunque oficialmente se supone que es receptiva a *todas* las demás mentes, no sólo a las de su familia). Porque Subdós tiene sensibilidad a una sola conciencia, algo que impide que el «don» se convierta en un rasgo de personalidad más generalizado, como en el clásico de Bester, *El hombre demolido* [1951]: «la esencia del Esper [perceptor extrasensorial] es su capacidad de respuesta. Su personalidad siempre toma el color del entorno»[3]. Por su parte, *The Exile Waiting* tiende también a limitar el desarrollo del motivo de la telepatía de Mischa a unos cuantos personajes: el desventurado hermano mayor, el deforme hermano menor, pero sobre todo la hermana pequeña, cuyas llamadas mentales –implacables y prácticamente imposibles de pasar por alto o desobedecer– se encuentran entre los rasgos más originales de la obra:

> Gemmi se extendió por la conciencia de Mischa, riendo con placer a pesar de haberse visto obligada a buscarla. Mischa se encogió. «No», dijo con suavidad. «Ahora no. Vete». Pero hablaba consigo misma, no con Gemmi. Gemmi no entendía (p. 121).

Esta mezcla de risa a borbotones y placer infantil o propiamente pueril, seguido por los gritos provocados por el rechazo o la vacilación y que apuñalan el cerebro en una reacción pavloviana casi física, no muy distinta del mecanismo de defensa del bebé humano normal, ofrece una situación de dependencia mucho más horrible que la perpetua conciencia que Subdós tiene de alguien que es un hombre maduro normal y usa el vínculo solamente con fines de explotación racional. A este respecto, opino que la variación temática implica en esencia un préstamo o injerto genérico, o al menos está reforzado por uno; pienso en las diversas historias clásicas de fantasmas, cuyo horror resulta precisamente de la idiocia de la persecución y la empalagosa e imbécil adulación del fantasma a la conciencia del exageradamente con-

---

[3] Alfred Bester, *The Demolished Man,* Nueva York, 1975, p. 31 [ed. cast.: *El hombre demolido,* Barcelona, Minotauro, 1975].

servador profesional victoriano así perseguido (véase el tantas veces recopilado cuento de Robert Hitchens, «Cómo conoció el amor el profesor Guildea» [1900], y sobre todo, «La hermosa tentación» [1911], el cuento clásico de Oliver Onions, a menudo calificado como la mejor historia de fantasmas jamás escrita)[4].

IV

En otra parte he hecho algunas sugerencias acerca del significado social del género del relato de fantasmas, al menos en su forma de clase media (el control del pasado, mediante la propia casa, una posesión por parte de la historia *–«le mort saisit le vif!»*, por citar una de las máximas favoritas de Marx– que puede extenderse hasta el precapitalismo y la aristocracia feudal y que conocerá una metaforización (irlandesa) algo distinta en *Drácula* [1897] de Bram Stoker. Me parece que el peculiar sentido de la historia dramatizado por el relato de fantasmas es un producto compensatorio, una reacción-formación activada en la resistencia a la evolución social más general de una sociedad sin memoria histórica, una sociedad reducida, en otras palabras, a un agregado de familias nucleares de las que poco a poco se desliza la propia narración del pasado y por la que, en consecuencia, el relato de fantasmas del cuento artístico se convierte en una especie de «retorno de los reprimidos». El relato de fantasmas sería, por lo tanto, un síntoma genérico muy menor en el periodo transcurrido entre la aparición de la novela histórica (la forma fuerte adoptada por la conciencia burguesa del pasado) y la de la ciencia ficción (más variada y ambigua en sus puntos de vista sobre la mortalidad de la sociedad burguesa pero también del futuro histórico metaforizado en la catástrofe, el fin del mundo, y el amanecer de algo distinto). La distinción entre el significado del género (en cuanto «equivalente histórico») y su función ideológica está clara en dichos relatos victorianos de fantasmas (con su palpable temor a la quiebra del decoro burgués, junto al cual parece posible que registren también débilmente los temblores del feminismo de finales del siglo XIX, presentados en las propias obras escritas por mujeres, como *El tapiz amarillo* de Charlotte Perkins Gilman [1892], por ejemplo, y en novelas tales como *Mujeres sin pareja* [1893] de Gissing). Y no deberíamos esperar que el mismo motivo, desplazado a la ciencia ficción (¡y a la ciencia ficción feminista, desde luego!), llevase la misma carga ideológica de las inquietudes esencialmente masculinas, aunque sería verosímil que siguiera transmitiendo el mismo significado residual. En ese caso, el significado más profundo del relato de fantasmas propiamente dicho –la con-

---

[4] El relato de Onions, «The Beckoning Fair One», se puede encontrar en las numerosas ediciones de Herbert A. Wise y Phyllis Fraser (eds.), *Great Tales of Terror and the Supernatural*. Véase también la Primera parte, capítulo VIII, nota 3 de este libro [ed. cast.: incluido en *Historias para no dormir,* Madrid, 1974].

templación de un pasado no burgués, el sentimiento incesante de una dinámica histórica radicalmente distinta y la relación con las generaciones y con los muertos– está en *The Exile Waiting* permutada y estructuralmente resituada en función del destino de la antigua familia nuclear, la morbidez patológica de su supervivencia protectora como «paraíso en un mundo despiadado», y la yuxtaposición casi explícita de los lazos psicológicos y genéticos contra la alternativa de una política de grupo militante.

Pero sea cual sea el significado de dichos motivos (es decir, con independencia de cualquier «equivalente social» que se les pueda encontrar o proponer), también suscitan la cuestión de la metaforización– algo implícito desde el comienzo de este análisis. La «prima» metafórica, la diferencia –por una parte, entre el convencional drama psicológico realista del altruismo y la dependencia, y por otra, la nueva forma que la ciencia ficción tiene de relatar este material narrativo centrándose en la telepatía, el tránsito por la metaforización– será evidentemente crucial, no sólo para determinar la especificidad de la ciencia ficción en general como género y medio narrativo, sino también para calcular el valor estético de textos tales como el que en este momento se considera.

V

Podemos empezar con un modo muy tosco de formular el problema: ¿qué puede decirse o mostrarse en la narrativa metaforizada (de la ciencia ficción) que es imposible de codificar en el lenguaje psicológico de la realista? ¿Hay *eventos* específicamente metafóricos que no estén disponibles en el lenguaje de la narrativa psicológica (entendiéndose siempre que un párrafo en apariencia abstracto del «análisis psicológico» probablemente sea en sí una especie de microrrelato en el que las abstracciones psicológicas tienden a desempeñar una función alegórica pero diegética)? O, invirtiendo esto, ¿qué puede alcanzarse en el texto realista que se escapa al registro de la ciencia ficción?

Una única ilustración o caso experimental bastará, pero en muchos aspectos es el propio clímax de la trama telepática: la «cura» de Mischa, su liberación de la empalagosa o chillona posesividad de Gemmi.

> Mischa le dejó espolear todo el poder de su furia y acercarse, como si su espíritu tuviera la misma forma que su cuerpo, con agudas garras. Su hermano la arrastró con él hasta que ella pudo ver a Gemmi con más claridad de lo que nunca la había visto o había deseado verla. En esa fracción de segundo Mischa vio todo lo que Gemmi veía: un mosaico de cada conciencia de Centro. Mas ni ella ni Crab pudieron soportarlo. Se retiraron y toda la fusión desapareció. Pero Crab permaneció cerca de Gemmi; Mischa vio lo que

él buscaba y lo señaló. Crab lo cogió. «Espera, no –dijo Mischa– ésa primero». Él buscó entre un laberinto de conexiones y arrancó un solo hilo. El dolor de Gemmi se desvaneció en cuanto se destruyó la sinapsis […] Crab cortó la segunda sinapsis, y Gemmi desapareció (p. 204).

Este particular «vínculo», roto por el deforme hermano menor (Crab), es precisamente un evento metafórico, en el sentido en que lo que posee de diegético puede derivarse inmediatamente de la reactivación de metáforas muertas en el lenguaje (en términos tales como «vínculo» o «cortar», que se han usado abstractamente en esta frase). El nuevo evento metafórico empapará y absorberá entonces una masa de afecto que flota libremente en dichas metáforas neutralizadas o amortiguadas: por ejemplo, las ideas de cables o cordones, umbilicales, eléctricos o de cualquier tipo, y nociones de instrumentos de disyunción, tijeras, fragmentos y otros similares. Dichas metáforas están a menudo investidas de connotaciones y trasfondos psicoanalíticos y libidinales o corpóreos que, como un complemento, vienen a enriquecer el acontecimiento en sí, tomado ahora como mero mecanismo de la trama o situación de fondo general (la dependencia que Gemmi tenía de Mischa y el sentimiento de culpabilidad de ésta); esto último es mucho más fácil de parafrasear «de manera realista» o de «traducir» que la resolución textual, que uno podría imaginar, no obstante, como el apoyo de un hermano menor tullido que gradualmente separa a la hermana enferma de la protagonista. Pero el «acontecimiento» de la ciencia ficción es claramente mucho más económico que nuestra paráfrasis, y eso en doble forma.

La historia del propio Crab es un componente de la presentación que la novela hace de sus clases marginadas: el hijo vendido a emprendedores-mendigos al estilo de los de Hugo, que explotan su mutilación a beneficio de horribles espectáculos cuasimedievales (con ánimo de lucro). La mutilación explica el nombre* (aunque la primera aparición del personaje está precedida por una advertencia auditiva, «un suave chasquido», etcétera):

La criatura […] apenas podía reconocerse como humana por su forma, un cuerpo ancho y plano, encorvado sobre piernas cortas y arqueadas, la cabeza apenas distinguible de los hombros. Tenía ojos protuberantes. Levantaba las manos –las garras– y chasqueaba unos dígitos córneos: sólo se distinguían los pulgares, los demás dedos estaban fundidos en uno. Su piel era espesa y escamosa (p. 156).

Crab es también, sin embargo, un mutante psíquico (con una ampliación de las capacidades telepáticas) y por lo tanto representa a toda la gama de esta clase margina-

* Crab significa cangrejo. *[N. de la T.]*

da (esclavos, mendigos deformes, mutantes obligados a introducirse más en las profundidades de la tierra). En la tradición de la ciencia ficción, además, es bastante inevitable una fuerte connotación «clásica» –a saber, los decápodos gigantes que aparecen en las últimas páginas de *La máquina del tiempo* [1895], los últimos seres vivos en la corteza del crepúsculo final de la Tierra– una forma que no tiende a ser el envoltorio más frecuente para las versiones del Otro o el extraterrestre en la ciencia ficción.

Lo que debe señalarse, sin embargo, es que la extremidad similar a la del cangrejo, el emblema mismo que sella el horror de esta visión de la mutilación y la explotación de los niños, es también –en la segunda línea argumental– el instrumento clave y el emblema de la liberación. Lo que en el sistema de imágenes del cuerpo humano es una intensa condensación de imaginario negativo (del que el temor a la castración es el dominante obvio) se convierte en la resolución del relato de Gemmi en un instrumento activo y positivo: la materialización metafórica del «corte del cordón», pero también casi una herramienta de ingeniería parecida a una máquina, cuyo funcionamiento (buscar entre los cables enmarañados, encontrar el correcto) evoca la mecánica casera y la construcción o reparación de aparatos; en resumen, toda una simbología de trabajo, praxis y experiencia y artificio humanos, muy distinta del inquietante imaginario de naturaleza infraorgánica que proporcionan los crustáceos. Ambos se «condensan» de manera elegante en la figura de Crab, y el acontecimiento metafórico se produce en la coincidencia de las dos trayectorias narrativas en cuestión (la clase marginada, el «problema» de Mischa).

Debería añadirse también que la intolerable visión suprema de una fusión total («un mosaico de cada conciencia del centro») sugiere una lectura ideológica diferente pero no menos novedosa de este particular tema en *The Exile Waiting*, que lo conecta con las connotaciones más comunes de la suspicacia actual hacia los conceptos de «totalidad». La unidad familiar (por parentesco o ingeniería genética) se presenta como algo demasiado pequeño y asfixiante; la revuelta colectiva de los mutantes parece ofrecer una forma de comunidad más amplia y viable, la de los oprimidos; mientras que la perspectiva de establecer una colectividad más amplia que pudiera incluir dentro de sí misma a cada ser humano vivo inspira otra vez inquietud y suscita nuevas dudas.

VI

Aun así, como modo de traducir una característica o rasgo conceptual en algo visualmente representable, y aparte de eso, como terreno para formar y personificar un nuevo tipo de *acontecimiento*, dichas formas metafóricas puntuales parecen relativamente distintas de toda otra área o elemento de metaforización, me refiero al uso de la

representación –en casi todos los tipos de ciencia ficción– del *espacio,* cuya relación profundamente constitutiva con este género todavía no se ha dilucidado. La representación espacial permite por completo establecer las metáforas, los recursos y los ardides más puntuales arriba mencionados, y les sirve de pretexto. La hipótesis es por lo tanto que, sea cual sea nuestro interés narrativo inmediato por *esta* particular trama de ciencia ficción y sus resoluciones, también nos ocupamos del desarrollo del espacio en los mundos de la ciencia ficción en general, de los cuales obtenemos gratificación lectora, una gratificación que no se ve perceptiblemente dañada por la rareza en el manejo de la trama propiamente dicha. (De hecho, tal vez nos interesara considerar la posibilidad de que ambos niveles de interés lector sean incompatibles en último término, y que la atención a la representación espacial en la ciencia ficción bien pueda –prácticamente a priori– excluir el logro de tramas bien formadas como aquellas a las que los escritores de otros géneros y medios han aspirado y a que a veces han ideado)[5].

Aunque en *The Exile Waiting* existe un mundo en la superficie, durante los meses invernales es prácticamente impenetrable; y el espacio dominante en la ficción es por lo tanto el espacio interior del subsuelo, con sus enormes plazas excavadas, las habitaciones dentro de habitaciones de sus edificios interiores, y por último las cavernas y cuevas naturales y artificiales bajo tierra. *Hay* un exterior, o aire libre, aquí, pero está en la memoria de Jan y en otro planeta: su lugar natal del Koen, parecido a Japón, con bosques y jardines de color escarlata. En *The Exile Waiting* nos vemos, por lo tanto, condenados a una cierta experiencia del espacio cerrado, quizá incluso claustrofóbico, que es interesante comparar con el de la nave espacial sellada de *La nave estelar* de Aldiss (véase el artículo II). Ese espacio cerrado, sin embargo, era un proyectil que se dirigía hacia alguna parte (incluso aunque no podamos ver el objetivo que hay tras las ventanas selladas); éste es el espacio de la exploración, cuya *scène à faire* será, a ejemplo de *Viaje al centro de la Tierra* [1864] de Verne o *Los primeros hombres en la Luna* [1901] de Wells, el descubrimiento de tres inesperadas cámaras tóxicas interiores en las profundidades de la «Tierra», las cuales implican la misma curiosa simbiosis entre lo orgánico y lo artificial que encontramos en el entorno interior de Aldiss, pero que en McIntyre suscita más cuestiones ecológicas que de explotación y control políticos[6].

Nuestra primera exposición a este espacio interior es, sin embargo, el espacio del propio Centro (o de la ciudad), el de la plaza que hay ante el palacio, pero también del asentamiento informal que lo rodea:

---

[5] Respecto a una versión distinta de este problema, consúltese mi artículo titulado «On Raymond Chandler», cit., pp. 624-650.

[6] Véanse mis comentarios sobre *La nave estelar* de Aldiss; y acerca de esta tradición véase también Peter Fitting (ed.), *Subterranean Worlds,* Middletown, Conneticut, 2004.

> Fluorescentes esparcidos por el techo como las laminillas de una seta. La impresión instantánea era de caos, de diminutas proyecciones grises que trepaban unas sobre otras hasta alcanzar el techo, salpicadas aquí y allá de color o movimiento. Mischa conocía suficientemente bien la ciudad como para ver el orden subyacente: cinco rampas espirales paralelas conducían a la parte superior de las paredes con un suave grado de inclinación, dando acceso a las amontonadas viviendas. Las hélices estaban casi borradas por años de construcción acumulada, uso y descuido. Las paredes de la caverna, atestadas de casas caja de una sola unidad, apiladas contra la piedra, parecían panales destruidos. A la izquierda de Mischa, y por debajo de ella, el Palacio de Piedra era una mancha vacía de roca gris desnuda en el mural del desorden (p. 18).

Sean cuales sean los mensajes conceptuales y las connotaciones de un párrafo como éste (urbanismo, malas leyes de distribución zonal, etc.), me parece que la operación mental exigida por la descripción tiene por derecho propio un significado distinto. Hay aquí una cualidad de casa de muñecas que tiene algo que ver con la completa reducción o miniaturización (ninguna ciudad o aldea normales pueden «captarse» a primera vista de este modo). Está también algo relacionado con la representación histórica, la idea de reconstruir después de la catástrofe, la ausencia de la profundidad (quizá engañosa) de los objetos humanos que en apariencia han crecido con el tiempo y por lo tanto se consideran instintivamente «naturales». Pero como nos enseñó Brecht, lo *construido* renuncia de inmediato al hipnotizante (y devastador) prestigio de lo natural: puede cambiarse. En mi opinión, muchos paisajes urbanos y utopías de la ciencia ficción participan de esta curiosa paradoja: que lo que señala la naturaleza construida, inventada, artificial de la ciencia ficción como género –el hecho palpable de que un autor o autora ha esforzado su inventiva para idear una ciudad perteneciente a un futuro cercano o lejano (y hacerla de algún modo específica y diferente de las de sus rivales o predecesores)– la falta en sí de densidad ontológica para el lector, el mismísimo artificio y la falta de credibilidad que seguramente son desastrosos en la mayoría de las novelas realistas, es aquí una inesperada fuente de fuerza, que alimenta los efectos de extrañamiento más tradicionales de la ciencia ficción de un modo curiosamente formal, reflexivo y sobredeterminado. Brecht estaba acostumbrado a asociar la comprensión con la práctica (como en Vico), y a usar ambos como armas poderosas, agresivas y muy poco viconianas contra la ambigüedad ideológica de lo «natural» o de la «naturalidad» (un neologismo explícitamente brechtiano de Roland Barthes). En otras palabras, si uno puede jugar con él y desmontarlo como un aparato de radio o un motor de coche, queda liberado de todas las parálisis de la naturaleza y el ser, y en el ámbito de una praxis y un cambio político al menos simbólicos. Las cualidades tan caseras y aficionadas de ciertas construcciones de ciencia ficción tienen, pienso, efectos similares que son complementarios a todo aquello que pretenden hacer en el plano del contenido con res-

pecto a las instituciones humanas existentes. He dicho esto negativamente en relación con las utopías contemporáneas: que su superficialidad no es marca de su falta de imaginación sino, por el contrario, muy precisamente de su función política en el plano formal, a saber, poner al lector frente a la atrofia de la imaginación utópica y de la visión política en nuestra propia sociedad[7]. De un modo inverso, la visión privada que McIntyre ofrece de un grupo de chozas a modo de panal, aplicada por la imaginación de la escritora en un gran conglomerado a una caverna de piedra de enorme tamaño, quizá recupere parte de la fuerza activa de la praxis humana.

Este efecto genérico más amplio –es algo parecido al contenido de la forma o al significado ideológico o al equivalente social de las específicas operaciones mentales determinadas por esta característica de la forma– puede contrastarse con efectos de extrañamiento más locales o puntuales en el propio contenido. Un ejemplo de esto es el malestar que a Subdós le producen las irregularidades orgánicas del espacio interior de las viviendas subterráneas: «Nada en este lugar estaba compuesto por líneas rectas. Las cortinas caían en frunces ondulantes. Las habitaciones eran redondas, o irregulares, o, peor, *casi* cuadradas. Los ángulos eran ligeramente imperfectos, los suelos ligeramente desiguales» (p. 56). El sentimiento quizá vaya ligado al horror que a Subdós le produce el desperdicio en la organización humana, más especialmente la institución de la esclavitud. Por otra parte, como reacción espacial y emocional también es claramente un signo de la visión del mundo tecnocrática y emocional que Subdós tiene. El hecho de que dentro de este desorden y esta proliferación que recuerdan a Gaudí pueda construirse un paraíso calmado de orden geométrico casi propio de la Bauhaus («líneas rectas y ángulos cuadrados […] agradables formas y volúmenes rectangulares […] proporciones […] geométrica y estéticamente perfectas […]» [p. 69]) demuestra que uno puede *cambiar* activamente este espacio, o mejor aún, producir espacios radicalmente nuevos. Lo dialéctico de la sacudida que produce el contacto entre la regresión feudal y la manipulación científica y tecnológica es que, al contrario que perspectivas tales como las que se encuentran en *Qué difícil es ser Dios* [1964] de los hermanos Strugatsky, no se valora ningún tipo de espacio y ambos tienen fallos ideológicos y emocionales.

VII

Ambas experiencias del espacio que se presentan en *The Exile Waiting* contrastan por lo tanto drásticamente con la huida al centro de la «Tierra» y con las experiencias más «naturales» que esperan a los protagonistas (experiencias a las cuales Subdós res-

[7] Véase, además, mi argumento en «Of Islands and Trenches» (en *Ideologies of Theory*, cit.) y «Progreso frente a utopía», artículo IV de esta Segunda parte.

ponde predeciblemente con horror y asco). Pero vale la pena antes fijarnos en la inserción en el relato de dos curiosos episodios que demuestran ser emblemas de lectura o alegorías condensadas de los dominantes espaciales proyectados por esta novela en particular. De hecho, sin una interpretación de este tipo, episodios como éste destacan un poco como las ratas telepáticas de Aldiss, como intrusiones de alguna otra convención genérica, si no meras señales o reflejos antimiméticos o antirrealistas sin ningún otro interés. En este caso, sin embargo, el contenido espacial de cada uno de estos detalles es sugerente. En el primer episodio, Mischa está sujeta por lo que parece una elaborada y nueva versión de las esposas o de una camisa de fuerza:

> Tenía los ojos cerrados y no podía abrirlos. La oscuridad tenía el escarlata de su calor corporal, surcada por imágenes de los capilares: más allá, sus párpados no guardaban más que niebla. Flotaba en un entorno carente de gravedad, de presión y de luz, rodeado por algo que absorbía todo lo que ella podía ver, oír, tocar u oler […] Con la punta de los dedos tocó una minúscula irregularidad de la matriz que la envolvía […] sondeó la imperfección, deseando poder asirla y rasgarla. Deslizó la uña por debajo de ella […] el defecto creció […] (pp. 36-37).

El motivo de la inmersión total, que suscitó interés cuando los experimentos de privación sensorial estaban de moda y que se ha desarrollado metafóricamente de maneras distintas (en Ballard, en *Estados alterados* [1978] de Paddy Chayevsky y Ken Russell, y demás), quizá se haya usado más raramente como paradigma de la camisa de fuerza. Como tal, en *The Exile Waiting* condiciona nuestro sentido de la dialéctica entre dentro y fuera, reduciendo esta dialéctica (que también podría haber significado calor y cobijo, pongamos, o diminutas comodidades tras el terror de los espacios infinitos) a una condición asfixiada de la que uno debe escapar a toda costa. Yo diría que la función de este tipo de episodio es precisamente la de matizar nuestra lectura del espacio, y programarnos (o prepararnos) para el sistema de respuestas deseado (en este caso, la salida a lo abierto es positiva, mientras que la lógica de lo cerrado o de lo interior implica encogimiento [psicológico], contracción y restricción). Estoy asumiendo por lo tanto que no hay respuestas «naturales» al espacio ni evaluaciones «naturales» del mismo; que son la cultura y la historia, no la naturaleza, las que determinan cómo se interpreta la dialéctica dentro/fuera en cualquier momento dado (pero por eso, en una cultura histórica compleja y sedimentada como la nuestra, el escritor debe tener libertad formal para empujarnos suavemente hacia un lado y no hacia otro).

La otra versión de este mismo motivo –por lo demás el episodio es tan gratuito que exige una explicación estructural en función de este primero– parece implicar un movimiento de reversión y trastrueque. Mientras que la experiencia de Mischa pasaba de lo sellado a la liberación de lo abierto mediante el diminuto rasguño de la

uña del meñique, la muerte de su hermano Chris ofrece literalmente el espectáculo de un cuerpo gradualmente encerrado y sellado (por medio de una misteriosa esfera negra que, al agitarla, libera un «fluido negro» que «se extiende lentamente por el pecho de Chris, fluyendo primero sobre la herida y después bajo los vendajes»; «la coraza negra creció, sorbiendo calor de él, del aire, de Mischa […] El plástico negro cubrió como un casco el cabello de Chris […] se selló sobre los ojos de Chris […] Chris yacía envuelto en el sudario de la oscuridad y ella nada más podía hacer» (pp. 146-148). Debe entenderse que la película plástica tiene una cualidad anestésica, y que este proceso en apariencia aterrador es en realidad una eutanasia, un regalo pensado para reducir los sufrimientos de Chris y acelerar lo inevitable. Lo negativo de la imagen del envoltorio debe por lo tanto matizarse por ese rasgo positivo; por lo demás el movimiento es simbólicamente muy compatible con el episodio anterior.

A buen seguro, este envoltorio claustrofóbico es en sí una concentración de la claustrofobia provocada en general por el espacio cerrado de la novela, y una prolongación de sus dimensiones cada vez menores; mientras, en su huida los protagonistas sondean el subsuelo que hay bajo esta ciudad subterránea, en túneles que menguan de manera alarmante a medida que descienden. Habría más que decir acerca del modo en el que esta ansiedad particularmente espacial de contracción y asfixia ofrece su propia *jouissance*, e incluso su propia posibilidad de aplicación utópica: es una figura que invita a sacar lecturas corporales y semióticas, reflejando a los habitantes «civilizados» de Centro su propia verdad desnuda como criaturas de un agujero (es, de hecho, un antiguo silo subterráneo de proyectiles de la ahora inhabitable Tierra).

Lo que ahora debe calcularse con esto es además una nueva dimensión de la referencia simbólica que rápidamente (y quizá de manera un poco dogmática) caracterizaré en función de la propia lectura. Sospecho que la mayoría de los textos –y en especial los de la cultura de masas– no sólo incluyen en sí instrucciones sobre el proceso de lectura y el modo en el que deben ejecutarse estas operaciones, sino también referencias simbólicas al proceso en sí. Sería demasiado ambicioso intentar documentar en detalle esta hipótesis; por ello sólo recordaré al lector de novela negra los momentos de calma en los que el atormentado policía o detective vuelve a su casa y se relaja leyendo un libro (en general, por supuesto, una novela negra). El apartamento, la habitación, como repliegue, como retirada, como soledad; esta cargada metáfora es muy a menudo, creo, el modo en el que se transmite a los lectores y se desarrolla en ellos cierta ideología de la lectura. (Debería entenderse que este tipo de simbolismo es específico de la situación y del texto: la «habitación» no es una eterna representación jungiana del proceso de lectura, aunque sólo sea porque éste es en sí un fenómeno histórico.)

Los denominados subgéneros de la paraliteratura distan claramente, sin embargo, de tener una función social equivalente. Así, no esperaríamos que las señales completamente directas de la novela negra se reproduzcan del mismo modo en la

ciencia ficción, y no digamos en el tipo de reciente ciencia ficción compleja y autorreferente aquí analizado. Lo llamativo de estas metáforas para el proceso de lectura (si no me equivoco al determinarlas) es la asociación implícita de leer un libro solo en una habitación, con la asfixia y con toda una serie de asociaciones que en general se consideran privativas o negativas. Al mismo tiempo, debemos también subrayar la repercusión estructural de *The Exile Waiting:* que la lectura (como huir del sello corporal o, por el contrario, quedar envuelto en él) es de manera muy precisa un proceso –que implica acumulaciones, transformaciones dialécticas y demás– y no un acto de contemplación estático. Me siento entonces tentado a contemplar la concepción de las «discontinuidades genéricas» aquí inscritas en el mismísimo símbolo del proceso de lectura; e inscritas con cierta inquietud, cierta ambivalencia, como si el resultado fuera incierto o incluso desconocido, como si el lector dudase en el punto de rendir su cuerpo lector a este impredecible experimento dialéctico.

VIII

Volviendo ahora al viaje último hacia las tripas de la «Tierra» de McIntyre –es decir, literalmente hacia el «interior» de lo que ya se nos ha dado como un «interior»– podemos ver los términos sémicos de la nueva experiencia realizada y de la metáfora dada de modos distintos a la antigua estética espacial de lo «redondo» frente a lo «cuadrado» que suscitaba inquietud en Subdós. Ahora el contenido de esta oposición queda mucho más claramente especificado como orgánico frente a inorgánico. De hecho, los protagonistas hacen dos grandes descubrimientos: en primer lugar, un traicionero bosque de fragmentos de cristal (en el que Jan se lesiona), y en segundo lugar, el destino final de los ritos de enterramiento del planeta, un sumidero de cadáveres en descomposición y materia orgánica podrida. Sean cuales sean las analogías posibles entre esta oposición y la establecida entre redondo/cuadrado, la nueva oposición marca una implicación ampliada de los sentidos corporales (y sus modos de evaluación: agradable, asqueroso y demás) por comparación con la distancia visual relativamente estética de las experiencias anteriores. Pero en este caso los dos tipos de contenido específicos –la fragilidad del cristal, la repulsiva esponjosidad de la charca– están sémicamente marcados por lo mismo: los cristales son en sí venenosos y resultado de siglos de residuo tóxico y daño nuclear a la superficie exterior de la «Tierra». Lo que esta identificación hace en el nivel más inmediato de la trama no sólo es devolver a los personajes a la «superficie» (es decir, al Centro), sino también, al desacreditar todas las formas de espacio cerrado, expulsarlos por completo de «Tierra» (en lo que de ese modo se convierte en un final feliz).

Pero aparte de no resolver visiblemente el problema de la metaforización con el que empezamos, esta interpretación nos presenta otro nuevo: el del cierre en general

en la ciencia ficción. El futuro no sólo está abierto por definición; no se puede esperar que los relatos colectivos –los de la ciencia ficción en general– tengan finales, en especial finales felices, como los individuales. El formato de la novela de ciencia ficción «clásica» (180 páginas en rústica) lo dejaba claro. Todos hemos conocido el peculiar «sentimiento formal» de una novela de Dick, pongamos, en la que no se puede decir que nada haya concluido: una vez establecidos los elementos esenciales y después de presentárnoslos, el autor se ocupa, como Molière o Shakespeare, de envolver su producción de la manera más expedita posible. En otras palabras, apenas puede decirse que la acción esté completa en el sentido aristotélico, pero de algún modo el libro se ha terminado. El formato más reciente de las grandes series de cuatro o cinco volúmenes (no todas son fantásticas, como atestigua la nueva y ambiciosa serie de Aldiss sobre *Heliconia*, pero sí incorporan todas ellas modificaciones históricas al formato más antiguo de la ciencia ficción) meramente confirma esta propuesta eliminando el gesto formal del final técnico y asimilando una acción completa, siempre que es necesaria, a la historia global, la historia de la especie.

En mi lectura de McIntyre, es la experiencia espacial la que le permite dotar a la conclusión de sus hilos narrativos de una fuerza y definición que de otro modo podrían no tener: una propuesta que también sugiere una respuesta hipotética y provisional a la cuestión inicial aquí suscitada, la de la traducibilidad de la ciencia ficción a otras narrativas más «realistas» (y a veces más falsas). También aquí quiero sugerir que en un libro como *The Exile Waiting* podemos observar un significativo desplazamiento de nuestro interés de lectura del relato en ese sentido, con su causalidad lineal, a la experiencia espacial propiamente dicha. De hecho, los procesos de metaforización analizados (en los que el contenido «psicológico» se transforma en emblemas corporales) están cubiertos y subsumidos por ese desplazamiento más amplio que les da legitimidad. Si, como yo creo, toda la ciencia ficción de tipo «clásico» «trata» de la contención, el cierre, la dialéctica entre dentro y fuera, la distinción genérica entre esos textos y otros que se denominan «fantásticos» (por ejemplo, *Serpiente del sueño* [1978] de la propia McIntyre) será también espacial, y en ella estos últimos se ven como textos de distintos tipos sobre praderas al aire libre. Al mismo tiempo, el paso más deliberado de la ciencia ficción «individual» a un nuevo tipo de relatos históricos épicos, que podemos observar hoy en todo el género, no se debe tanto a la extrapolación de las formas del destino individual a la historia colectiva (donde se vería que «pueblos», «razas» o «especies» también conocen el éxito o el fracaso, etc.) como a la mediación del espacio en sí; y en consecuencia la aventura colectiva no pasa tanto a ser la de un personaje (individual o colectivo) como la de un planeta, un clima, un tiempo atmosférico y un sistema de paisajes, en resumen, un mapa. Necesitamos explorar la propuesta de que la especificidad de la ciencia ficción como género está más relacionada con el espacio que con el tiempo (la historia, el pasado, el futuro).

VI
El espacio de la ciencia ficción: la narrativa de Van Vogt

Me gustaría hablarles del primer relato de ciencia ficción que leí –o al menos que recuerdo haber leído–, antes de alcanzar la adolescencia. Hablaba de un monstruo parecido a una pantera, de inteligencia y fuerza preternaturales, descubierto entre las ruinas de una civilización desconocida y desaparecida mucho tiempo atrás. El monstruo vivía de una sustancia descrita como «id orgánico», mientras sus adversarios se peleaban entre sí acerca de las estrategias adecuadas. Me sentí de verdad orgulloso, en aquel momento y a aquella edad, de haber alcanzado lo que me parecía una interpretación convincente, en forma de alegoría de las funciones psíquicas –una alegoría que resultó ser algo más jungiana que freudiana–, sin darme cuenta de que el propio autor había puesto de manera muy audaz y rudimentaria las claves, teniendo un interés explícito y didáctico por teorías tales como la división psíquica del trabajo y cómo superarla. Mi interpretación consistía simplemente, por lo tanto, en descubrir las intenciones del autor, exactamente como se suponía que debía hacerlo. Espero que la interpretación que pretendo ofrecer hoy sea de un tipo «sintomático» algo distinto.

Mi propio descubrimiento, a través de este relato, de las peculiares capacidades de la ciencia ficción en cuanto género, resulta haber sido poco más que un accidente de la historia personal. De hecho, el relato, titulado «Black Destroyer» [«Destructor negro»] y publicado en el número de *Astounding Science Fiction* correspondiente a julio de 1939, no sólo fue el primero publicado por Van Vogt, sino que cayó como un obús en el hasta entonces mal articulado campo de los relatos populares de ciencia ficción o, como podría decirse hoy, constituyó una intervención narrativa que prácticamente reestructuró por sí sola los paradigmas dominantes en el género. «Destructor negro» convirtió de un solo golpe a su autor en uno de los líderes de un

pequeño grupo de escritores más jóvenes –entre ellos Robert Heinlein e Isaac Asimov– que estaban a punto de crear lo que a partir de entonces se conoce como la edad de oro de la ciencia ficción: un tremendo brote de producción narrativa e innovación paradigmática, que en general se considera que se extendió desde finales de la década de 1930 hasta comienzos de la de 1950. De hecho, algunos han ido aún más lejos, y consideran a «Destructor negro» la salva de apertura de la propia edad de oro. Estas observaciones históricas necesitarían completarse además recordando la función única de John Campbell como director de *Astounding* y como crítico y a veces virtual colaborador de todos los escritores de esta generación más joven; la edad de oro es sinónimo de *Astounding* y sus impulsos son muy incomprensibles a no ser que se aprecie la influencia de Campbell. Hay pocos equivalentes a esta función en la literatura culta, aunque la actividad del líder productor de manifiestos del grupo cultural vanguardista –Breton y los surrealistas, por ejemplo– ofrece algunas analogías distantes.

Hay también en la literatura culta pocas analogías para la subsiguiente trayectoria profesional del autor de «Destructor negro». Aproximadamente durante los siguientes diez años, conoció un prodigioso periodo de creatividad, durante el cual publicó en *Astounding* 900.000 palabras en forma de series de relatos y novelas a partir de entonces clásicos. También es adecuado, por cierto, recordarles que A. E. Van Vogt, una de las dos o tres estrellas de la edad de oro estadounidense, era canadiense, de Manitoba, y escribió sus principales obras allí y en Ottawa, antes de trasladarse, como tantos otros, al sur de California. También será adecuado señalar, de acuerdo con el consenso general de críticos y lectores, algo que le ocurre a la calidad de esta producción a partir de finales de la década de 1940: Van Vogt siguió publicando extensamente, quizá demasiado extensamente, durante los siguientes treinta años, pero poca de esa producción tiene el entusiasmo electrizante de la del primer periodo o estilo. Una explicación que frecuentemente se da a esta caída de la calidad y de la inventiva también les resultará conocida a los estudiosos de la historia literaria (y no voy ni a respaldarla ni a rechazarla): hacia finales de la década de 1940, Van Vogt descubrió la verdad en forma de Dianética (cuyo nombre se cambió después a Cienciología), un invento de otro escritor de ciencia ficción, L. Ron Hubbard. ¡Gracias a Dios, dice Gide en alguna parte, Balzac nunca descubrió la verdad, el sistema que buscó toda la vida! Van Vogt descubrió la verdad, el sistema; es de hecho un sistema por el que podemos hoy experimentar cierta simpatía, dado que aboga por la reconstrucción de la lógica milenaria aristotélica y del «sentido común» occidental en nombre de nuevos patrones de pensamiento utópicos, y yo me atrevo a decir dialécticos (algo que estaba muy en el ambiente por entonces, y también visible, de manera muy distinta, en Asimov). Por otra parte, la idea de que la conceptualidad en general y la adopción de sistemas filosóficos en particular son

perjudiciales para el trabajo del genio, la creatividad y la inspiración; esa idea me parece un estereotipo romántico o de los primeros tiempos de las vanguardias artísticas, respecto al cual bien podría interesarnos conservar cierta suspicacia racional. En cualquier caso, tengo poco más que decir a este respecto, ya sea sobre la Dianética, o sobre la última época de Van Vogt, por muy interesantes que puedan ser esos problemas desde el punto de vista teórico. Sólo añadiré otra información a este esbozo histórico literario sobre la situación de este género llamado ciencia ficción, y es ésta: que la obra de Van Vogt prepara claramente el camino para el mayor escritor de ciencia ficción, Philip K. Dick, cuyos extraordinarios relatos y novelas son inconcebibles sin la apertura a ese juego de materiales inconscientes y dinámica fantástica liberado por Van Vogt, y de espíritu muy diferente a las ideologías estéticas más científicas ofrecidas por sus contemporáneos (desde Campbell hasta Heinlein).

Esta última observación, sin embargo, sugiere otra salvedad básica antes de empezar en serio nuestro trabajo. Me interesa mucho que los textos sobre los que voy a tratar no se asimilen sin más a los paradigmas de la cultura elevada o de la institución literaria. (Hasta la práctica crítica e interpretativa de uno amenaza con tener este efecto mortal, como las operaciones de encuadre del cine: el enfoque en el texto, su desmantelamiento crítico y analítico, parece conferir automáticamente cierta autoridad literaria culta al objeto.) Estos relatos, sin embargo, emergen del mundo de la literatura popular y de la cultura comercial cuyas convenciones siguen íntimamente ligadas a su inteligibilidad narrativa. No pueden leerse como Literatura, no meramente porque incluyen buena parte de basura y de lo que Adorno habría denominado lectura fácil, sino sobre todo porque sus efectos más fuertes son distintos de los de la literatura culta, son específicos del género y finalmente sólo se hacen posibles precisamente por esas convenciones subliterarias del género inasimilables a la cultura elevada. No se puede, en otras palabras, seleccionar unos cuantos efectos «literarios» intensos y canonizarlos, dado que sus condiciones de posibilidad son precisamente las convenciones populares. Algo análogo podría decirse de los efectos a menudo extraños y fascinantes de las películas que no son de autor, toda la subclase comercial del cine de serie B.

En el caso de Van Vogt, sin embargo, podemos agudizar esta advertencia y este dilema de un modo muy preciso y concreto. Los hábitos de trabajo de este escritor presentan, de hecho, asombrosas analogías con los procedimientos desde hace mucho empleados en los libros de la cultura elevada. He aquí cómo describe él sus métodos de trabajo en su autobiografía:

> Sueño con las ideas de mis relatos mientras duermo. No digo que soñando obtenga todas las ideas, pero así obtengo aspectos de ellas. Estoy escribiendo un relato, por ejemplo, y de repente comprendo que no sé qué va a continuación; verán, no tengo el fin de

> mis relatos cuando los empiezo […] sólo una idea y algo que me entusiasma. Consigo alguna imagen muy interesante y la escribo. Pero no sé hacia dónde va a seguir después. De modo que la medito mientras duermo, y me despierto continuamente pensando, «vale, ahora aquí necesito alguna mejora». Después me duermo, sabe, incluso mientras estoy metiendo esa idea en mi mente. Y entonces vuelvo a despertarme y lo repito, sencillamente retomo la idea. Si no consigo hacerlo, si duermo toda la noche, al día siguiente les doy vueltas a las ideas. En general, ya sea con un sueño o hacia las diez de la mañana –¡bang!– tengo una idea y será en cierto sentido una falacia lógica, pero aun así algo surgido del relato. He alcanzado de ese modo mis relatos más originales; estas ideas hacían el relato diferente cada diez páginas[1].

En otra parte confiesa que se despierta, o hace que lo despierten, por la noche cada noventa minutos.

«Le poète travaille». El paralelo con los métodos surrealistas es ineludible, y uno siente la tentación de preguntarse qué tipo de ciencia ficción podría haber emergido de la frase surrealista inaugural, «un homme coupé en deux para la fenêtre». La pasión de Breton por el cine de serie B y por los tipos más chillones y vulgares de basura cultural y paraliteratura es también muy importante a este respecto. Mi argumento, sin embargo, es que no debemos leer a Van Vogt como un escritor surrealista, a pesar de la extraordinaria lógica fantástica de sus cuentos, que como él mismo señala asumen cada diez páginas nuevas direcciones asombrosas e inesperadas. La pasmosa y deprimente ironía histórica del Surrealismo fue que este movimiento de vanguardia primordialmente estético, que despreciaba la Literatura y cuyo objetivo era la transformación radical de la vida cotidiana, se convirtiera en el paradigma mismo de la Literatura y de la producción literaria en la tradición convencional de la cultura elevada occidental. Comprender el movimiento de un relato de Van Vogt como un sueño virtual, como la lógica de la fantasía, como una libre asociación inconsciente y una proyección, como una completa subjetividad es, en otras palabras, «contener» dichos relatos y reducirlos a una operación literaria manejable, ya clasificada y catalogada por adelantado. En este sentido, la mismísima categoría de lo «irracional» o del «inconsciente subjetivo» es una categoría al servicio de la razón instrumental, y un modo de calmar y marginar fenómenos culturales por lo demás aberrantes, peligrosos y subversivos. Me gustaría sugerir que nuestra resistencia a las convenciones populares en dichos escritores es la forma privilegiada de censura, y es en sí síntoma supremo de la aproximación de toda una gama de defensas culturales y psicológicas.

---

[1] Alfred E. Van Vogt, *Reflections of A. E. Van Vogt,* Lakemont, Georgia, 1975, pp. 78-79.

Terminados estos preliminares, quiero tocar brevemente tres características de la obra de Van Vogt, tres peculiaridades formales de sus relatos, que pueden quizá inicialmente plantearse bajo los titulares del espacio, el tema y el otro. El análisis será provisional, no sólo por las restricciones de tiempo, sino también porque, como el lector verá en breve, sugiere todo un proyecto de investigación y estudio.

En lo que al espacio se refiere, sin embargo, está claro de inmediato que los cuentos y las novelas de Van Vogt tienen algo de esa sensación de lugar especial que caracteriza también a sus contemporáneos en la tradición del relato de detectives (Chandler sobre todo) y del *film noir:* cierto tipo de espacio urbano desgastado, impersonal pero amenazador al mismo tiempo, que no es incompatible con una experiencia específica, pero históricamente determinante, del campo por el que en ocasiones el habitante de la ciudad se aventura. Será bastante difícil transmitir esto de manera sucinta, pero quizá la siguiente descripción del vuelo inicial del protagonista de *Slan,* su primera novela, nos permita captar en cierta medida el paisaje urbano de Van Vogt:

> Entonces se encontró en una parcela libre, tras la cual se elevaba una larga serie de edificios de ladrillo y cemento ennegrecidos, el comienzo de un barrio de almacenes y fábricas […] Subió con dificultad unos escalones y por una puerta abierta entró en un almacén mal iluminado […] un mundo con poca luz, en el que se vislumbraban formas de cajas, y suelos que avanzaban hacia una remota semioscuridad […] Se paró a mirar por la puerta. Observó fijamente una calle enormemente distinta a la Avenida del Capitolio. Era una calle sucia, de pavimento levantado, con la acera opuesta de casas alineadas, construidas con plástico hacía cien años o más. Hechas de materiales prácticamente irrompibles, sus colores imperecederos básicamente tan frescos y llamativos como el día que las construyeron, mostraban no obstante las marcas del tiempo. Polvo y hollín se habían adherido como sanguijuelas al refulgente material. El césped estaba mal atendido, y había pilas de desechos por todas partes[2].

Sólo el último detalle –las casas de plástico del futuro, de colores llamativos, prístinas, irrompibles, pero gastadas al mismo tiempo– distingue esta descripción de un paisaje urbano de Chandler; destaco este punto con cierto detenimiento porque sin duda querré proponer que nuestra definición de corpus más amplia incluye una gama de diferentes subgéneros y producción de medios de este periodo general que abarca desde los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial hasta los comienzos de la Guerra Fría.

---

[2] Alfred. E. Van Vogt, *Slan,* Nueva York, 1982, pp. 9-10 [ed. cast.: *Slan,* Barcelona, Gaviota, 1986].

Ahora, sin embargo, debemos contemplar tipos menos familiares de relaciones espaciales: las puertas en particular son muy alarmantes en este mundo. A una mujer la hieren en su propio dormitorio; despierta en una extraña y funcional sala de laboratorio; subiendo una escalera, abre una puerta de metal y penetra en un camino selvático.

> Un sol brillante lucía en un claro del monte a varios metros. Trepó hacia él, lo alcanzó, y se quedó brevemente paralizada por lo que vio […] Estaba en una isla, un atolón verde con selva, y rodeado por un océano azul que se extendía hasta donde alcanzaba la vista […] Mareada, volvió a mirar la puerta por la que había salido. Esperaba ver un edificio, pero no lo había. En el lugar donde debería haber estado el edificio crecían arbustos en una espesa maleza. Incluso la puerta abierta estaba oculta a medias por líquenes que se entrelazaban engañosamente sobre la cara de metal expuesta de la puerta[3].

En este cuento, la disyunción espacial puede todavía explicarse mínimamente de acuerdo con las convenciones de la ciencia ficción, es decir, por los poderes explícitamente atribuidos a los personajes (no poderes mágicos, desde luego, que nos situarían en el ámbito de la fantasía, sino lo que podemos llamar «hipercientíficos»). Llamaré a las explicaciones de este tipo una especie de contención, porque –siempre dentro de las convenciones del género– tienden a explicar el efecto, o a racionalizarlo, atenuando así su fuerza. Debería añadir que nunca encuentro en Van Vogt la convención fuerte y racionalizada de la ciencia ficción a menudo usada en yuxtaposiciones de espacios diferentes, a saber, el teletransporte, que es una forma de contención casi «realista».

Pero a menudo la explicación, la estrategia de contención, se desvanece hasta el punto de que se permite a dichos pasajes espaciales emerger con toda su fuerza y su escándalo originales. En uno de los relatos más famosos de Van Vogt, por ejemplo, «The Weapons Shop», tenemos en primer lugar la aparición, de la noche a la mañana, de un edificio completamente nuevo en el patio de alguien, el emporio de venta de armas del título: éste es el trastrueque del efecto que hemos estado considerando, la intrusión repentina en el espacio cotidiano normal de un objeto nuevo, cuyo volumen interior parece distinto del mundo exterior, pero tampoco de una manera totalmente anormal. En el punto culminante del relato, al protagonista lo invitan a salir de la tienda por una puerta lateral:

> Vio flores al otro lado de la abertura; sin una palabra, caminó hacia ellas. Estaba fuera antes casi de darse cuenta […] Giró a la izquierda para dirigirse al frente de la tienda de armas. La vaguedad se transformó en un sonido conmocionado y sorprendido. Por-

[3] A. E. Van Vogt, «The Purpose», en *The Worlds of A. E. Van Vogt*, cit., pp. 61-62.

que no estaba en Glay, y la tienda de armas no estaba donde había estado. En su lugar […] una docena de hombres pasaron rozando a Fara para unirse a una larga fila de hombres situados más adelante […] Pero todo el ser de Fara se concentraba en la sección de máquina que se alzaba donde había estado la armería. Una máquina, oh, una máquina […] Se le despegó el cerebro, con el esfuerzo de captar la enormidad de la inmensidad de metal sórdido de lo que se extendía aquí bajo un sol veraniego y un cielo tan azul como un remoto mar del Sur. La máquina se elevaba enorme hacia los cielos, cinco grandes plantas de metal, cada una de treinta metros de altura […][4].

Un último ejemplo de otro de los grandes cuentos, titulado «The Search», un relato demasiado intrincado como para resumirlo pero que incluye paisajes rurales interesantes. En un determinado punto, el protagonista es obligado por sus enigmáticos pero cósmicos adversarios a subir a un coche, pero en lugar de encontrarse dentro del «largo coche de capó reluciente»

yacía de espaldas sobre un suelo duro. Drake abrió los ojos y tras un momento en blanco miró fijamente un techo en forma de cúpula situado sesenta metros por encima de él […] Durante un momento su mente no aceptó lo que los ojos veían. El corredor no tenía fin. Se extendía hasta convertirse en un borrón de mármol gris y luz gris[5].

A lo largo de las paredes hay una serie de puertas, tras las cuales Drake encuentra despachos suntuosos pero vacíos. En la distancia, en medio del corredor, hay una puerta muy distinta:

Al principio, era sólo un brillo. Adoptó contornos relucientes, se convirtió en un enorme modelo de cristal encajado en un marco de ventanas de múltiples colores. La puerta tenía fácilmente quince metros de altura. Cuando atisbó por sus paneles transparentes, vio grandes escalones blancos que descendían hacia una niebla que se espesaba transcurridos unos seis metros, de modo que los escalones inferiores no eran visibles[6].

Los escalones, como se puede imaginar, resultan ser infinitos, y se prolongan hacia abajo en un eterno vacío.

Éstos son los ejemplos más llamativos: puertas que se abren literalmente a otros mundos, que conectan tipos de espacio radicalmente distintos, cuya diferencia pue-

---

[4] «The Weapons Shop», en Raymond J. Healy y J. Francis McComas (eds.), *Famous Science-Fiction Stories,* Nueva York, 1957, p. 768.

[5] A. E. Van Vogt, *Destination: Universe,* Nueva York, 1952, p. 147.

[6] *Ibid.,* p. 148.

de variar de lo terrenal a lo ultraterreno. Ahora, si aceptásemos sin más el verbo «conectar», podríamos estar tentados de describir todo esto en función de una relación sintáctica inusual: una sintaxis espacial, en la que dos sustantivos espaciales distintos se articulan por medio de ese verbo espacial que es la puerta. Pero en la forma más fuerte de dichos efectos, los dos espacios no están realmente relacionados, y tampoco se yuxtaponen de manera inerte en su diferencia radical, como en un *collage.* El atravesar estas puertas es ciertamente un acto o un acontecimiento, pero impensable, y por lo tanto, podría suponerse, inexpresable, un acto que de algún modo nos pone en los límites de lo que el lenguaje articulado puede hacer.

El campo de la lingüística, de hecho, está constituido en último término por la frase como objeto de estudio (las fórmulas alternativas –la proposición o el acto de habla– me parecen variaciones de ese objeto más fundamental). La deducción lógica parece haberse dado históricamente, a saber, que la lingüística es incapaz de romper los límites de la frase. Cito a Leonard Bloomfield: «cada frase es una forma lingüística independiente, no incluida por virtud de una construcción gramatical dentro de una forma lingüística mayor. Sea cual sea la conexión práctica que pueda haber entre [las diversas frases que componen una expresión más amplia], no hay disposición gramatical que las una en una forma más grande […]»[7]. Este argumento, creo, no lo refutan sino que lo confirman los esfuerzos de varias gramáticas de textos para proponer unidades más amplias que abarcan frases separadas e individuales; por estimulantes y sugerentes que dichos esfuerzos hayan sido, no me parece que ninguno de ellos resulte en último término convincente o que pueda decirse que ha alcanzado el programa o el proyecto que a menudo plantean con elocuencia.

Pasando ahora al espacio, es decir, a la arquitectura, la cuestión será si hay algo en ese lenguaje particular que se corresponda con la forma de la frase en el habla (o en la lingüística). Eso no puede ser, con seguridad, el edificio, es decir, el texto arquitectónico total. Pero me ha llamado la atención un fenómeno curioso: en toda la extraordinaria riqueza de la innovación arquitectónica y formal en lo que a veces hoy se llama posmodernismo, hay una forma básica que no parece haber cambiado, que se resiste a la innovación, y que a veces condena tales esfuerzos a una peculiar incongruencia y a una esterilidad social y estéticamente decepcionante: nadie ha podido inventar una forma radicalmente nueva para lo que llamaremos la *pieza*. Es como si la pieza en sí, la unidad interior básica, el mismísimo espacio de habitación, hubiera persistido con muy poca modificación desde tiempos prehistóricos. Moramos entre sus paredes, ya sean cuatro o más, y de la forma que sea. La objeción más convincente a esta propuesta seguramente proceda de las innovaciones del movi-

[7] Leonard Bloomfield, *Language,* Chicago, 1961, p. 170.

miento moderno, en las que el denominado plano libre de Le Corbusier tiene por objetivo esa ruptura radical con la tradición y con sus piezas y separaciones convencionales. Pero estoy tentado de preguntarme si esta innovación no podría compararse con ciertas formas de la frase históricamente nuevas, en especial el denominado *estilo libre indirecto,* lo que Ann Banfield ha denominado la «frase indecible»[8]. De hecho la frase se mantiene, pero transformada y con una curiosa y original nueva función. Pero quizá cuando se percibe que el plano libre tiene éxito, este éxito simplemente significa que este espacio ha sido de nuevo reasimilado en la antigua categoría de la pieza propiamente dicha. Cuando no tiene éxito, deja de percibirse como forma en absoluto, y cae al nivel de ese espacio institucional vacío y muerto, tan omnipresente en nuestros edificios contemporáneos más grandes; lo cual quiere decir que la sintaxis fracasa, y que, en lugar de producir una frase, el arquitecto sólo ha conseguido emitir algo sin sentido, fragmentos y un habla esquizofrénica.

En todo caso, este peculiar paralelo entre la frase y la pieza arroja cierta luz sobre el efecto espacial de Van Vogt antes analizado. Van Vogt es por lo tanto similar a una gramática del texto: no una teoría sino un misterio. Sus dos espacios distintivos son como la yuxtaposición de dos frases procedentes de unidades de habla completamente distintas y heterogéneas. La puerta misteriosa (que obviamente tiene sus anteriores análogos en los cuentos de hadas y en todo tipo de literatura mágica) es, por lo tanto, el completo operador de esta yuxtaposición y el signo impensable de la operación en sí. Pero en este punto el análisis sigue siendo descriptivo, y no nos da ninguna clave sobre cualquier interpretación posible del proceso.

Paso ahora al segundo apartado en orden, para ver si podría en retrospectiva ofrecer alguna clave interpretativa; éste era un efecto peculiar del tema que se encuentra disperso por las obras de Van Vogt. He aquí la aproximación de una de las líneas narrativas más características de Van Vogt: un protagonista que opera dentro del ahora clásico paisaje urbano «realista» del *film noir,* del que ya hemos hablado, se encuentra de repente interceptado por seres preternaturales con cuerpos humanos ordinarios. Lo más frecuente es que estos alienígenas disfrazados formen parte de una enorme red o conspiración en progreso en alguna parte de ese entorno «realista» familiar; a veces, de hecho, el perplejo protagonista va entendiendo lentamente que está en presencia de dos de esas redes que compiten o luchan entre sí –una clandestinidad alienígena benévola y otra malévola–, una situación que como se podrá imaginar permite tramas cuya complejidad rehuye cualquier resumen. En el punto culminante del relato, sin embargo –y ésta es la característica en la que quiero detenerme–, el protagonista se deshace de su conciencia humana reconocible y des-

[8] Ann Banfield, *Unspeakable Sentences*, Londres, 1982.

cubre que él mismo es precisamente uno de esos alienígenas (no hace falta decir que de los buenos). Para cumplir su función en la conspiración, sin embargo, tiene que someterse a la amnesia y ponerse o llevar una conciencia humana, operación tan bien conseguida que durante las primeras partes del relato él mismo se cree humano, de ahí su confusión (y la nuestra). Creo que una trama de este tipo debe entenderse como lo que yo denomino un ideologema histórico: una unidad narrativa específica que en sí misma –en su propio lenguaje formal– transmite un mensaje o significado histórico o social. Es una propuesta que puede «verificarse» buscando el mismo ideologema activo en otros géneros y en otros medios durante el mismo periodo general. Si conseguimos, por lo tanto, detectar la presencia de esta unidad narrativa bajo las diferentes convenciones narrativas y formales de algunos de los demás subgéneros, podremos sentirnos en un terreno algo más firme al avanzar en la hipótesis de que dicho motivo narrativo tiene cierta autonomía propia y conoce cierta independencia respecto a cualquiera de los textos individuales en los que pueda encontrarse.

Sugeriré, por consiguiente, que la transformación de la identidad designada en la ciencia ficción de Van Vogt puede encontrarse también, en manifestaciones o realizaciones narrativas muy diferentes, en los relatos de detectives del periodo, así como en el cine negro. Pero a este respecto no es a Chandler a quien uno recurriría sino, por el contrario, a uno de los más famosos escritores de novelas de misterio de este periodo general (desde finales de la década de 1930 hasta finales de la de 1940), un escritor en gran medida olvidado pero que parece en la actualidad estar suscitando nuevo interés; me refiero a Cornell Woolrich, que también escribió bajo el pseudónimo de William Irish (si ese nombre no le resulta familiar, seguramente sí reconozca dos versiones cinematográficas clásicas de su obra: *La novia vestía de negro* de Truffaut y *La ventana indiscreta* de Hitchcock). Tampoco descartaría la posibilidad de localizar este ideologema en la literatura culta o seria (aunque aquí tendríamos que establecer categorías genéricas mucho más complicadas antes de proceder); el ejemplo que viene a la mente es la extraña y poco característica novela de Richard Wright *Savage Holiday*. Pero es en el cine negro donde encontramos la evolución más «realista» de la unidad narrativa en cuestión, una evolución que ofrece algunas claves útiles respecto a su significado o contenido histórico supremo: pienso, por ejemplo, en la gran película de Bogart, *Callejón sin salida,* de John Cromwell [1947], en la que el protagonista, un veterano que regresa de la guerra, se encuentra en entornos familiares que han experimentado turbadoras e incomprensibles modificaciones, no menos impactantes que en la ciencia ficción de Van Vogt. Que la narración encontrase aquí su organización más satisfactoria en torno a la figura del veterano retornado de la Segunda Guerra Mundial es en mi opinión la primera y esencial clave; mi punto de partida para una eventual interpretación, es decir, para descifrar el contenido social e histórico del ideologema, sería entonces la

situación de guerra en sí, con sus tremendos reacomodos y dislocaciones, primero con el reclutamiento y la migración por todo el continente a las nuevas industrias bélicas, y después con la vuelta de hombres que guardan en sus mentes los recuerdos de otros continentes y otros mundos, y que no reconocen sus ciudades natales, a sus familias, esposas ni amigos. Quiero resaltar lo obvio, a saber, que esta hipótesis es sólo un punto de partida, y que no debería excluir la exploración de una amplia variedad de posibles significados distintos; mientras que todo el asunto de la causalidad y de la expresión (¿hace la situación vivida que aparezca el nuevo paradigma, o acaso éste existe con anterioridad y articula lo esencial?) es un problema teórico de gran interés. Si, sin embargo, esta hipótesis comporta cierta convicción o si puede creerse que tiene cierta verosimilitud, bien podemos sentirnos tentados de trasladar parte de su fuerza a nuestro primer efecto narrativo, en el que la puerta entre dos mundos puede ahora interpretarse como una alegoría virtual de los brutales y abruptos desplazamientos mundiales de los estadounidenses durante la guerra (podemos también suponer que los propios desplazamientos biográficos de Van Vogt, del oeste de Canadá hasta la capital y desde allí a Los Angeles, lo sensibilizaron por adelantado a este tipo de lógica de completa yuxtaposición).

Llego ahora a mi última observación sobre la obra de Van Vogt, referente a la categoría narrativa del Otro, una categoría convencionalmente metaforizada en la ciencia ficción por el motivo consagrado del alienígena. Tal vez el lector sea consciente de que sólo durante el periodo de llegada de la ciencia ficción a la madurez intelectual, en la década de 1960, la atención inicial de los relatos de la edad de oro y anteriores a la aventura y a la tecnología o la ciencia espaciales se ve desplazada y ampliada por una mayor preocupación por las cuestiones sociológicas y antropológicas. Esto puede verse claramente en la historia del motivo del alienígena, que en el primer periodo (y en las grandes películas de ciencia ficción y de terror de serie B en la década de 1950) sigue siendo un monstruo aislado, una especie de aberración de la vida. Sólo a finales de la década de 1960 la representación del alienígena llega a incluir una ambición mucho más interesante: el intento de representar culturas o sociedades alienígenas completas, de imaginar cómo podría ser toda una forma de vida colectiva alternativa. Es la diferencia y la distancia entre los nuevos extraterrestres devoradores de cerebros o las plantas carnívoras, por una parte, y las visiones antropológicas de una Le Guin o la novela clásica de Niven y Purnell, *La paja en el ojo de Dios* [1974], por otra.

Los alienígenas y los monstruos de Van Vogt pertenecen, por supuesto, al primero de estos periodos, pero con un giro o enfoque que me parece de la mayor importancia. Volvamos por un momento a Coeurl, el preternatural y siniestro monstruo felino del relato inaugural, «El destructor negro». Coeurl es mucho más inteligente y *simpático* que el habitual extraterrestre destructivo, pero no obstante pertenece claramente a ese género global de la especie monstruo. Pero recuérdese que este formidable alie-

nígena fue encontrado durante la exploración, por una expedición interplanetaria humana, de las ruinas de una cultura extraterrestre. La reflexión sobre este hecho me llevó a hacer lo que a mí me pareció un descubrimiento importante, y que he podido confirmar con abundancia en las demás obras de Van Vogt, y es el siguiente: «El destructor negro» no es un relato de extraterrestres convencional, aunque todo en él está organizado para dar esa impresión al lector. De hecho, es un paradigma narrativo muy distinto, que estoy tentado de llamar la situación de los dos alienígenas. El caso es que Coeurl no es descendiente de la raza alienígena extinta que construyó la ciudad explorada: es de una especie extraterrestre distinta, y de un punto diferente de la galaxia (o de fuera de ella). Tenemos por lo tanto un monstruo vivo y aterrador superpuesto a los vestigios y los restos arqueológicos de lo que sólo podemos suponer que fueron monstruos muy distintos tanto de Coeurl como del *Homo sapiens.* La situación es curiosa ya que, desde el punto de vista práctico de la narración, resulta gratuita: la línea argumental no se habría alterado de manera importante si los exploradores del espacio hubieran encontrado a Coeurl en un planeta vacío.

O eso parecería, pero es la presencia de esos detalles en apariencia gratuitos lo que compone el encanto y el misterio de textos narrativos de este tipo o, por decirlo con otras palabras, lo que exige un análisis semiótico capaz de explicar la efectividad significativa de rasgos que técnicamente no constituyen unidades narrativas. La objeción obvia sería que nos enfrentamos aquí a algo que debería considerarse desde el punto de vista de la escena, la ambientación y la descripción propiamente dichas. Pero esta escena aparente –la ciudad en ruinas– es de hecho el vestigio de un personaje ausente, aunque un personaje que no interpreta papel alguno en el relato.

He dicho que la situación de los dos extraterrestres puede encontrarse en otros relatos de Van Vogt, aunque dudo en atribuirle a él la completa invención de la misma. Me parecía útil, sin embargo, mostrar este mismo paradigma narrativo en una película reciente y muy popular, dirigida por uno de los directores contemporáneos más interesantes: *Alien* [1979] de Ridley Scott.

Aunque guarda cierto parecido –teniendo en cuenta la enorme diferencia entre la década de 1950 y la de 1970– con las anticuadas películas de monstruos (el de Scott es si cabe más feroz y terrorífico que todo lo que las películas de serie B estadounidenses de la década de 1950 consiguieran realizar técnicamente), es de hecho un artefacto mucho más complicado, avanzado e interesante. Más significativo que eso para nuestros propósitos, *Alien,* como los relatos de Van Vogt, no deriva en absoluto del paradigma de monstruo sino, por el contrario, de esa forma específica que he denominado la situación de los dos alienígenas[9]. Recuérdese que el mons-

---

[9] En este aspecto estoy en deuda con Peter Fitting. Véase su contribución en «Symposium on *Alien*», en *Science-Fiction Studies* 22, VII, 3(1980).

truo sale de una serie de horrorosos huevos coriáceos con aspecto de setas, descubiertos en un planeta distante por la tripulación de la nave minera Nostromo. Esta nave espacial industrial, sin embargo, fue atraída al planeta por una señal misteriosa, que resulta ser un código de advertencia. Lo que la tripulación descubre son los restos de una nave espacial extraterrestre, junto con un solo cuerpo momificado de uno de los tripulantes. Después encuentran los huevos depositados en el interior; por su parte, la momia del navegante extraterrestre está terriblemente mutilada, con la caja torácica prácticamente explotada desde el interior. El espectador capaz de volver a pensar en estos detalles al final de la película llegará a la conclusión obvia: el personaje epónimo, el monstruo que da título a la película, es distinto de los alienígenas que en otro tiempo tripularon la nave extraterrestre. Por su parte, los acontecimientos posteriores habrán dejado claro que lo ocurrido a la nave extraterrestre y a su tripulación debe de haber sido el mismo destino que le espera a la tripulación de la Nostromo: la muerte y la destrucción a manos del monstruo de forma cambiante. Aparte de eso, como ocurre con los constructores de la ciudad en ruinas de Van Vogt, no sabemos nada más de estos segundos alienígenas, salvo que tenían una civilización muy avanzada, y que se extinguieron mucho antes de que comenzase el relato, y no cumplen más función que la de atraer a la nueva tripulación humana, o presa, a ese terrible planeta. *Alien* es por lo tanto prácticamente una versión o traducción cinematográfica de «El destructor negro». (No se incluía a Van Vogt en los créditos, y ése demandó a los cineastas por plagio; el asunto se zanjó en un acuerdo extrajudicial.)

Pues bien, ¿es todo esto una mera curiosidad narrativa u oculta la situación de los dos alienígenas una significación de más interés? Ante todo yo señalaría que esta situación superpone precisamente los dos tipos de representación de los extraterrestres que he mencionado ya, en un contexto más histórico. El monstruo es el viejo alienígena biológico, la forma aberrante y omnívora, de una energía vital prácticamente animalista, y que, con independencia de lo numerosas que sean estas criaturas, parece conducir a una existencia aislada y puramente individual. El segundo extraterrestre, por su parte, atestigua con su ausencia una cultura y una sociedad alternativas, y ha dejado los vestigios de relaciones sociales extraterrestres: una ciudad y tecnología avanzada, todo lo cual presupone un lenguaje.

Creo que tenemos aquí un caso muy especial de lo que Freud denominó escisión; recuérdese que este concepto se introduce en un conocido ensayo sobre el cuento de Hoffman titulado *Der Sandmann*, y designa un modo de manejar la ambivalencia de la relación edípica. El padre es objeto de un amor socialmente obligatorio y también de profunda hostilidad y agresividad inconsciente: puede adoptar la forma, por ejemplo, de benevolencia paternal y protectora, o del terror y la amenaza del ogro. El protagonista neurótico de *Der Sandmann* escinde en dos esta figura ambivalente, de

modo que junto al padre amable pero inefectivo también afrontamos al padre diabólico, el diablo, la vileza del mal. Está bastante claro que nuestros dos alienígenas vuelven a esta polarización ética general del bien y el mal, lo siniestro y lo benigno; ¿podemos ir más allá en la descripción de la transferencia de la operación de escisión del marco freudiano o edípico a la de la categoría del otro en general?

Quiero, para concluir, echar un vistazo de nuevo al texto inaugural de la antropología moderna, dado que la antropología puede considerarse esa disciplina regida por excelencia por la categoría del otro y que explícitamente tiene al otro como objeto de estudio. (Mi propio interés por este texto está también determinado por el lugar tan especial que ocupa en la tradición marxista.) Me refiero al libro clásico de Lewis Henry Morgan titulado *La sociedad primitiva* [1877], cuya estructura conceptual se organiza en torno a una clasificación tripartita de las sociedades, que parece derivar de la arqueología danesa del siglo XVIII, pero cuya difusión debemos esencialmente a Morgan, a saber, la distinción entre salvajismo, barbarie y civilización. Aunque los elementos diferenciadores de Morgan son principalmente tecnológicos (incluida la tecnología de la escritura), la clasificación es evaluativa y sentenciosa. Así, la civilización, que comienza con la escritura, se equipara aquí a lo que se convertirá en el capitalismo, y se sitúa por lo tanto negativamente. La palabra «barbarie» por su parte, lejos de portar el estigma habitual, designa la que para Morgan fue la forma más gloriosa de organización social humana, realizada en la *gens*, cuya ilustración central es la Confederación Iroquesa, de la que él mismo era miembro honorario.

Tenemos aquí de nuevo, evidentemente, el rousseaunianismo del primitivo noble y la nostalgia de una forma de organización social humana a la escala de la vida humana como debería vivirse. Pero es este esquema tripartito y no dual el que suscita la cuestión interesante de qué significa el concepto de «salvajismo» para Morgan. Lo que encontramos es que hay poco que decir de esta primera forma social, porque lo que da a un orden social su legalidad y articulación (entre otras cosas, se subrayaría hoy la función del tabú del incesto) todavía no existe: «en el nivel más bajo del salvajismo, la comunidad de maridos y esposas, dentro de límites prescritos, era el principio básico del sistema social»[10]. En otras partes este sistema se designa siempre con los desafortunados términos de «este estupendo sistema de promiscuidad», donde el adjetivo debe obviamente tomarse como eso que llena la mente de estupor e incredulidad. Claramente entonces, en la mismísima noche de los tiempos, la primera formación de la historia humana se evalúa también negativamente, como la más reciente, aunque por distintas razones.

---

[10] Lewis Henry Morgan, *Ancient Society,* Palo Alto, 1975, p. 49 [ed. cast.: *La sociedad primitiva,* Madrid, Edymion, 1987].

Creo que el esquema tripartito de Morgan puede entenderse como una versión más, fundamental si se quiere, del relato de los dos alienígenas, ya que la tercera forma, la «civilización», es nuestro propio punto de vista como lectores. La civilización conoce así no uno sino dos contrarios: una forma «estupenda» y terrorífica o tabú, la de la horda original y de la promiscuidad de los salvajes originales; y la gloriosa y heroica, dotada de todas las legalidades del parentesco, pero en la escala apropiada para la vida humana, hasta el punto de que en el momento culminante de su obra Morgan pide la restauración de la *gens* (y la abolición de la civilización o del capitalismo), al estilo del propio Marx:

> La disolución de la sociedad promete convertirse en la terminación de una carrera de la que la propiedad es el fin y el objetivo; porque dicha carrera contiene los elementos de la autodestrucción. La democracia en el gobierno, la hermandad en la sociedad, la igualdad de derechos y privilegios y la educación universal presagian el siguiente plano más elevado de la sociedad a la que la experiencia, la inteligencia y el conocimiento siguen tendiendo. Será una recuperación, en forma más elevada, de la libertad, la igualdad y la fraternidad de las gentes antiguas[11].

Pero en el alegato de Morgan encontramos uno de los elementos de una posible explicación e interpretación de nuestro extraño paradigma, en el que una forma extraterrestre maligna –sin sociabilidad, pero investida de las formas de deseo más terroríficas– se yuxtapone con una forma extraterrestre buena en la que se hacen visibles los rasgos de una organización social alternativa. Lewis Henry Morgan era un individuo complejo y contradictorio, en quien la apasionada fascinación por las formas de vida de los indígenas estadounidenses se relaciona con la trayectoria profesional de uno de los fundadores del Partido Republicano y abogado de los consorcios madereros, y esa carrera profesional a su vez entremezclada con el entusiasmo por la poco duradera Comuna de París de 1871. Pero Morgan era también un caballero inglés, dotado de una esposa victoriana arquetípica (y futura *veuve abusive*, del tipo de las esposas de Mark Twain o Richard Burton), y su mejor amigo era un ministro presbiteriano y profesor de Princeton. De algún modo debe, por lo tanto, manejar un primitivismo apasionado y libidinal que ofrece ciertos peligros en el contexto victoriano; y está claro que lo hace desarrollando un acto de escisión freudiana *avant la lettre*. Por consiguiente, las características sexualmente tabú se disgregarán, y se les permitirá reorganizarse en la figura independiente del salvaje, es decir, la abominación de la promiscuidad; en cuyo punto surge en toda su gloria el

[11] *Ibid.*, p. 552.

segundo extraterrestre, a modo de forma de existencia heroica que puede ahora celebrarse de manera segura en público, en sí misma y por sí misma. No debemos, sin embargo, contentarnos con una especie de diagnóstico meramente psicoanalítico de esta operación como obra plena del fantasma: su misterio radica en el resultado, y el acto de escisión sirve también para fundar un análisis «científico» del capitalismo moderno que en sí no es un mero fantasma, sino obra de lo real.

De hecho, si recordamos que el esquema no plantea en efecto tres sino cuatro términos –salvajismo, barbarie, civilización y ese «siguiente plano de la sociedad» que es el futuro, y que, lejos de marcar un mero retorno cíclico de la *gens* y de la «barbarie», predice una forma completamente nueva y utópica– bien podemos desear entender el recurso de los dos extraterrestres como un instrumento novedoso para generar el futuro. Los dos términos negativos que despliega –contradicción frente a contrariedad– se intensifican mediante esa puerta sintáctica que se abre a la cegadora otredad de un nuevo mundo y un nuevo yo. Es una puerta que Van Vogt consiguió abrir durante un tiempo.

VII La longevidad como lucha de clases

El tema de este artículo y de este volumen es también cuestión de gratificación personal, porque me ofrece la oportunidad de hablar de uno de mis libros favoritos desde hace mucho tiempo; una ocasión que tal vez de otro modo nunca hubiera surgido, al menos en la duración normal de nuestras vidas actuales. *Vuelta a Matusalén* de George Bernard Shaw se publicó en 1921, aproximadamente al mismo tiempo que una obra no relacionada de Karel Čapek, *El caso Makropoulos.* Por su parte, uno de los personajes de Shaw observa de pasada que H. G. Wells «me prestó una vez cinco libras que nunca le devolví, y todavía me remuerde la conciencia»[1]. Estamos, con Shaw y quizá incluso con el «asincrónicamente sincrónico» Čapek, todavía en la resaca de la última época victoriana en la que la ciencia, la duda y la filosofía vitalista se unieron para producir la primera ciencia ficción; y yo podría decir, como alguien que siempre se ha pronunciado en contra de legitimar los subgéneros populares con una respetabilidad de literatura culta (es decir, Dashiell Hammett comparado con Dostoievski), que por otra parte hay placeres genuinamente correspondientes a la ciencia ficción recorriendo el texto épico del «pentateuco metabiológico» de Shaw, que algunos podrían seguir tentados de identificar con el canon.

Es cuestionable, sin embargo, que el canon esté todavía preparado para volver a Shaw; o que los inmensos esfuerzos biográficos de Michael Holroyd, o el actual renacimiento irlandés –más específicamente, la recuperación de Oscar Wilde–, o incluso el giro heliotrópico de la imaginación colectiva de nuevo hacia la *belle époque*

[1] George Bernard Shaw, *Back to Methuselah,* Nueva York, 1921, p. 131. En lo sucesivo las referencias a las páginas precedidas de *BM* incluidas en el texto corresponden a esta edición [ed. cast.: *Vuelta a Matusalén,* Buenos Aires, Americana, 1958].

y a la época de la Segunda Internacional basten para poner de nuevo a nuestra disposición el arte de Shaw. Esto quiere decir que tal vez alberguemos aún algunas dudas o vacilaciones más profundas sobre la recuperación criogénica de esta figura, de igual modo que tal vez las alberguemos respecto a Robert A. Heinlein, cuya locuaz y didáctica longevidad tiene tanto en común con la del dramaturgo socialista. Reconocer a Shaw como nuestro Bertolt Brecht (aunque respecto al drama poético es más W. H. Auden el que a uno le gustaría reconocer como la aproximación en inglés a Brecht) es, por lo tanto, tener en cuenta la posibilidad de que después de Brecht tal vez ya no necesitemos a Shaw. Aun así, en la atmósfera especialmente apolítica de la literatura angloestadounidense (donde el otro rival para el papel intelectual y artístico-activista genuinamente brechtiano bien puede resultar ser el propio T. S. Eliot), es siempre instructivo examinar la práctica extraordinariamente rica de uno de los pocos grandes artistas políticos de los tiempos modernos. Se ha dicho, de hecho, que pocas cosas contribuyeron de manera tan fundamental a la preparación cultural para la victoria del Partido Laborista en 1945 como la incasable propaganda de Shaw a favor del socialismo, que adoptó la forma de figuras secundarias en las grandes obras teatrales cuyas diatribas dieron gradualmente familiaridad, respetabilidad y legitimidad a esa ideología aterradora para las clases medias británicas.

Vuelta a Matusalén, sin embargo, deja claro que la implacable crítica a la hipocresía de la clase media en general, y al carácter nacional inglés en particular (que un anglo-irlandés estaba especialmente bien situado para articular), era también un acto cultural y político fundamental; algo que quizá podamos apreciar más hoy en el super Estado, del que triunfalmente se han expurgado todos los enfoques restantes y molestos o distorsionados sobre parte del autoconocimiento de los vicios del carácter nacional estadounidense, y por supuesto el pecado original. Debe apreciarse también la fábula por la que los últimos restos genuinos de la verdadera conciencia étnica o de grupo –los irlandeses y los judíos– se anulan como culturas ante el contacto aplastante con los longevos, cuya proximidad y existencia –éste es uno de los temas fundamentales de la obra– inspiran un «abatimiento» casi mortal en seres normales, poco longevos, como nosotros. Pero este comentario político actual –incluido mucho más sobre el sistema parlamentario británico, que ya no nos interesa necesariamente, junto con algunos desarrollos notables sobre la guerra y la agresividad, desde Caín a Osimandias y los napoleones del futuro lejano– pueden servir para ilustrar las peculiaridades formales y estructurales de la obra de Shaw, en la que de pasada puede añadirse mucho de una naturaleza en apariencia superflua y divagatoria, y la experiencia fascinante de hablar con completa libertad puede en sí secundariamente, por así decirlo, permitir que se introduzcan infinitos temas complementarios en la conciencia del espectador junto al tema oficial de la obra: «en

cada página debe haber algo de comer y de beber», dijo una vez Flaubert para caracterizar el impulso de heterogeneidad que consideraba activo en su propia voluntad de estilo.

Por su parte, la naturaleza incluyente de los monumentos de la modernidad plena –su vocación de convertirse en el libro del mundo– parece también reproducida, pero de manera idiosincrásica, en el método de Shaw, el cual parece consistir en afirmar toda una lista de las propias idiosincrasias del autor, de las cuales el espectador de Shaw espera –mejor, exige– toda una recapitulación en cada nueva obra.

Hoy no nos interesan esas idiosincrasias (¡peor para nosotros!), pero vale la pena subrayar un único momento extraordinario de *Vuelta a Matusalén*, lo que Brecht podría haber denominado un *gestus* –el modelado de un acto o acontecimiento hasta convertirlo en una forma gestual que habla con su propio lenguaje nuevo– antes de usar esta fantasía particular sobre la longevidad o la inmortalidad para calcular y sacar las especificidades y las diferencias de las otras versiones más modernas que analizaremos después. Como cualquier niño sabe, *Vuelta a Matusalén* empieza en el Jardín del Edén. A partir de ahí, cuatro obras adicionales (un ciclo que evidentemente debe algo a Wagner) nos conducen a la condición utópica de una «tarde de verano del año 31.920 d.C.» o, siguiendo el título de esta obra que concluye el ciclo, «Hasta donde puede alcanzar el pensamiento». Uno de los aspectos fascinantes de su dramaturgia –en ocasiones el ciclo se representa, de hecho– es la sugerencia de que se da una recurrencia implícita en el uso de los mismos actores para papeles cada vez más tardíos, de modo que la primera familia del Edén aparece en la propia sala de dibujo inconformista británica de la década de 1920; el todavía excesivamente británico gobierno mundial del siglo XXII; el mundo del 3000 d.C., dominado por poderosos y misteriosos longevos que han segregado a los poco longevos en otras partes del planeta y hacen de oráculos de éstos; y hasta un último Estado utópico en el que las relaciones sexuales han cesado y los humanos nacen ya plenamente adultos de huevos, y con sólo tres o cuatro años para llevar una vida «infantil» normal antes de acceder al poco atractivo aislamiento y a la sabiduría de la condición de los Ancianos, que ansían deshacerse de su cuerpo por completo y alcanzar la inmortalidad del pensamiento puro. Podríamos sentir, por cierto, que el puritanismo físico de Shaw no es mucho más repelente que el genuino hedonismo obligatorio de Heinlein; quizá después de todo ninguno de los dos valores tiene mucho que ver con el sexo. De hecho, sostendré que como normal general, al menos en estas obras, los temas oficiales pueden enmascarar uno menos obvio pero más profundo, que corresponde deducir al crítico y al procedimiento interpretativo.

Shaw adopta lo que podríamos denominar una actitud científica cristiana hacia la biología, y quizá incluso hacia la política y la metafísica propiamente dichas; en estas últimas áreas, sería fácil diagnosticar su actitud como la expresión de una es-

pecie de idealismo fabiano o socialdemócrata, que reflejaría una sobreestimación característica de la razón y la convicción, y una subestimación igualmente característica de la ideología, el impulso inconsciente y el predominio de la violencia en la historia humana. Es exactamente el tipo de idealismo que esperaríamos encontrar como ideología activa y legitimación de la práctica de uno de los grandes oradores políticos del siglo XX; pero en Shaw no es en absoluto un idealismo tan unidimensional como este análisis pudiera sugerir. De hecho, su punto de vista preferido casa bien con las exigencias de una estética teatral (con su primacía estructural situada en el discurso por medio del diálogo) y abre una dimensión intermediaria entre la base y la superestructura más distintiva y única.

Porque Adán «decide» vivir mil años en el momento en que por primera vez se inventan las palabras y los conceptos; la libertad de escoger su propia longevidad forma parte de esa primera frescura natural del universo, y dicho sea de paso, coordina el tema de la longevidad con el del lenguaje y la figuración, como veremos. Pero es el segundo momento del proceso el que más nos interesa aquí. Porque al modo más característico de Shaw, esta primera obra o momento del pentateuco, en el Jardín del Edén antes de la Caída, y varios siglos después, es sucedida por un nuevo momento ambientado en la prototípica sala de dibujo británica, en Hampstead Heath, protagonizada por los dos chalados del título («El evangelio de los hermanos Barnabas») junto con sus familias y un surtido de típicos políticos británicos de Entreguerras. Es de hecho la convicción que los hermanos tienen de que la política, tal y como sigue practicándose a pesar de sus desastrosas consecuencias en la Gran Guerra de unos años antes, sólo puede reformarse mediante la biología, pero una biología inusual: «nuestro programa es sólo que la duración de la vida humana se amplíe a trescientos años», y «nuestro grito electoral», añade la portavoz de las chicas modernas, «es “Vuelta a Matusalén”» (*BM*, p. 77).

Enfrentados a esta posibilidad, los políticos reforman sus programas y sus estrategias electorales y cae el telón. De lo que yo quiero hablar principalmente y con cierto propósito es de la velada siguiente. Esta obra, o subobra, se titula significativamente «La cosa ocurre», una descripción que aprovecha el motivo representativo inmediato –en este caso si las personas viven más, o de hecho son inmortales– en un plano más elevado de abstracción simbólica. En lo que al motivo de la longevidad se refiere, siempre implica un dilema figurativo básico: ¿cómo demostrar que las personas han empezado a vivir más? ¿En qué punto puede la longevidad hacerse visible en el propio relato? Está muy bien que veamos la larga vida de Lazarus Long. Desde el comienzo, prácticamente por definición, sabemos que le ha ocurrido la «cosa». Pero nosotros y el escritor estamos más a menudo en la infeliz posición del emperador Rodolfo II de Bohemia, que primero intenta extraer el secreto de Makropoulos a la hija del inventor en 1600 y después enloquece. «¿Cómo –dice ella

tres siglos después, en la escena moderna– podía estar él seguro de que iba a vivir trescientos años? De modo que encerró a mi padre en una torre acusándolo de fraude, y yo escapé con todo lo escrito por él a Hungría o a Turquía, no recuerdo»[2].

¿Cómo, ciertamente? ¿Cómo se convierte en suceso una condición cuyas características consisten en empezar un día de repente a preguntarse por qué durante tantos años un amigo o conocido no parecen haber empezado siquiera a cambiar o a envejecer? Sólo comparando los noticieros sobre el ahogamiento de varias personas famosas empiezan los poco longevos de Shaw a descubrir su asombrosa similitud física, como si nosotros fuésemos a descubrir que Alejandro el Grande, Christopher Marlowe y, pongamos, James Dean, parecían sospechosamente la misma persona. Como mínimo esto tendería a convertir de nuevo el drama de la inmortalidad o de la longevidad en una especie de relato de detectives, algo más notable en la obra de Čapek. En un momento, quiero rastrear las consecuencias de este problema o dilema figurativo en dos direcciones distintas, a saber, por una parte, la razón de por qué los longevos sienten la necesidad de disfrazar sus inusuales destinos; y, por otra, la cuestión del tiempo en sí, no meramente cómo se podría representar una ampliación de esta magnitud del tiempo humano sino qué se sentiría existencialmente y en qué medida la experiencia interior de los longevos podría imaginarse como algo radical y cualitativamente diferente de la de los mortales normales. ¿Habría, por ejemplo, muchos más volúmenes llenos de *madeleines* y *souvenirs involontaries* proustianos?

Pero este problema figurativo particular –la palpable dificultad para encontrar una metaforización correlativa o narrativa objetiva para revelar la longevidad o la inmortalidad– sugiere una lección hermenéutica e interpretativa fundamental. En las páginas que siguen actuaremos metodológicamente como si existiera el principio de acuerdo con el cual el contenido aparente, el tema manifiesto, siempre enmascara otro más profundo y de naturaleza completamente distinta. Probablemente siempre haya uno de esos principios en funcionamiento en el proceso hermenéutico, ya que no haría falta interpretación si la obra siempre dijese exactamente lo que quisiera decir. La interpretación parece exigirse en el caso presente por la persistente sospecha de que el motivo de la longevidad puede ser tapadera de algo distinto.

Es éste un argumento que puede ilustrarse del modo contrario, mediante la temática de la muerte, más específicamente meditando sobre su significado, Simone de Beauvoir (pero también Ernst Bloch, creo, en un contexto muy distinto al existencialismo sartreano) sostenía que, para empezar, dado que la muerte es significativa, no puede esperarse que, a pesar de su evidente carga de afecto, dichas meditaciones conduzcan a parte alguna; son ensoñaciones en un vacío que en la realidad

[2] Karel Čapek, *The Makropoulos Secret*, Boston, 1975, p. 81.

capta y expresa sentimientos e inquietudes muy distintos (no existenciales). La hipótesis interpretativa sugeriría entonces que el tema de la muerte –pensar en ella, experimentar la ansiedad por la muerte– sirve invariablemente como tapadera y vehículo para desplegar el temor a algo distinto (para de Beauvoir, el temor a haber malgastado la vida, el lamento por no haber vivido).

Lo que debemos conjeturar ahora es si algo similar podría afirmarse de la trama de la inmortalidad o de la longevidad; si también sus inquietudes podrían presentarse, en la mente consciente, como sustitutas de una preocupación y un temor más concretos y fundamentales –una contradicción más profunda– que se dan en el inconsciente. Con la posibilidad de dicha reversión hermenéutica, vuelvo a la evolución más asombrosa en la narrativa de Shaw. En «La cosa ocurre», ambientada en el 2170 d.C. en el despacho del presidente del sistema mundial, situado en las islas británicas, miembros de ese gobierno –algunos de los cuales se parecen sospechosamente a los políticos presentes en el anterior sistema gubernamental del siglo XX y son de hecho descendientes suyos– descubren lentamente que dos de ellos, el arzobispo de York y la ministra de Interior, Sra. Lutestring, son en realidad muy distintos y resultan llevar más de doscientos años vivos. ¿Quiénes son en realidad estas dos personas? Evidentemente no son los líderes políticos (cuyos descendientes hemos visto de hecho aquí, todavía encargados de la nave estatal después de tantas generaciones), ni siquiera los bisnietos de los «inventores» originales, si se puede decir de ese modo. Son, de hecho, la doncella de la casa y el fatuo clérigo jugador de tenis del que recordamos que cortejó a la hija (o sobrina) de los hermanos, y que ofrecían especímenes singularmente puros de una clase ociosa descerebrada en sus manifestaciones más marginales y secundarias. A éstos, y no a los protagonistas, los personajes principales o las estrellas, es a quienes golpeó el rayo. Meramente oyeron las buenas nuevas, pensadas para un público más importante. Cuando le preguntan qué piensa acerca de la nueva idea de la longevidad, la Sra. Lutestring responde:

> Libro de Conrad Barnabas. Su esposa me dijo que era más maravilloso que el Libro del Destino de Napoleón y que el Almanaque de Moore el Viejo, que Cook y yo solíamos leer. Yo era muy ignorante; no me parecía tan imposible a mí como a una mujer educada. Pero lo olvidé todo, me casé y, siendo la esposa de un pobre, trabajé como una esclava y crié a los hijos, y parecía veinte años mayor de lo que realmente era, hasta un día, mucho después de que mi marido muriese y de que mis hijos hubieran salido al mundo a trabajar por su cuenta, en el que me vi que parecía veinte años más joven de lo que realmente era. Enseguida comprendí la verdad (*BM*, pp. 135-136).

Y en cuanto a los acentos mozartianos de la instrumentalidad de Shaw, con un patetismo más delicado que todo lo producido por Čapek o Heinlein, hay también

una breve expresión de lamento, en una obra cuya completa indiferencia hacia la muerte es comparable a su idealismo: «Tenía una hija que era la más querida para mí. Me dirigí a ella. Era una anciana de noventa y seis años, estaba ciega. Me pidió que me sentara y hablase con ella porque mi voz le recordaba a la de su madre muerta» (*BM*, p. 135).

Las cadenas radicales, el eslabón más débil, los mansos heredarán la Tierra: he aquí algunos de los estereotipos culturales más antiguos que se nos pasan por la cabeza al enfrentarnos con este notable desarrollo, tan insospechado como para ofrecer la mismísima figura de lo completamente impredecible e inesperado como tal y en sí mismo. Usaré el *gestus* de este giro de dos maneras, la primera de las cuales tiene que ver con la naturaleza de la causalidad que aquí se nos propone. Debería quedar claro que en Shaw, como ya se ha observado, una especie de versión científica cristiana de la «fuerza vital» sustituye a la maquinaria de la tecnología de «rejuvenecimiento» moderna o poscontemporánea. Enseguida veremos qué ocurre cuando todo esto se reconsidera en los relatos de ciencia ficción contemporáneos; pero parece insatisfactorio atribuir el nuevo desarrollo al mero voluntarismo o a una ilimitada creencia de la Ilustración en el poder de la mente consciente o de la razón. Por el contrario, Shaw nos ofrece aquí una visión infinitamente más flexible y sutil de la mente inconsciente –quizá incluso de la mente inconsciente colectiva– de lo que estamos acostumbrados a encontrar. De hecho, si tomamos toda la escena de la segunda parte (en la que se promulga el «evangelio» de los hermanos Barnabas) como representación alegórica de esa psique, tenemos una voluntad consciente –los hermanos– que transmite con seriedad su mensaje para corromper a los oyentes demasiado ansiosos por su propia parte de aprovechar las oportunidades que les ofrece, mientras que en otra parte de la sala de dibujo, mentes secundarias distraídas captan de pasada fragmentos de la cargada jerigonza, y una criada entra y sale de la escena central llevando una bandeja de té y pendiente de los asuntos más nimios, almacenando partes de conversación para usarlas en el futuro. Hay en esto un parecido de familia con la memoria involuntaria proustiana, que no tiene uso para los actos de atención abiertamente conscientes de la voluntad, pero aprovecha su experiencia de manera indirecta, por así decirlo, y por medio de las ocurrencias tardías. De hecho, Proust promete también una especie de aumento de la vida, pero añadiendo a la longevidad consciente todas las vidas secundarias que no hemos tenido tiempo de percibir que estábamos también viviendo de manera simultánea a la primera, la oficial. La idea de distracción de Walter Benjamin y la idea de cavilación de Brecht, que reflejan la distancia en los teatros para fumadores de los discretos espectadores de sus dramas pedagógicos (de los que se desarrolló la idea de Benjamin) también merece mención aquí, para futura comparación. Al igual que las actuales reflexiones neopragmáticas sobre la creencia en sí y sobre el nivel peculiar en el que ésta opera;

un sustituto posmoderno de las funciones desempeñadas por la noción freudiana del inconsciente y la noción marxista de la ideología, ambas más modernas.

Otra metáfora de la década de 1920, sin embargo, parece acercarse más a la intrincada coyuntura de lo impredecible y lo imprevisible con lo inevitable en Shaw, y nos permitirá pasar al segundo comentario que yo tenía previsto hacer sobre este episodio. Se trata de la famosa imagen, que debemos a Victor Sjlovski, de la «estrategia del caballo», el salto no lineal del caballo por el tablero de ajedrez que parece criticar, de manera vagamente premonitoria o utópica, los movimientos más gráciles pero prosaicos de otras piezas. Sjlovski, el más ricamente inventivo de los formalistas rusos, quería dramatizar con esta figura una idea atractiva para todos ellos, relacionada en esencia con la historia literaria, a saber, que esto último no va de padre a hijo (ni siquiera, supone uno, de madre a hija) sino, por el contrario, de tío a sobrino. El desarrollo de las formas y los géneros es por lo tanto discontinuo y teleológico al mismo tiempo: cuando una alcanza su pleno desarrollo (y por definición se agota), la que ocupa su lugar no es la sucesora o epígono sino, por el contrario, una forma marginada y hasta entonces popular que salta a su lugar como un nuevo espacio de desarrollo y evolución formal y artístico. Lo mismo ocurre con los personajes de Shaw: no son la clase dominante o sus políticos sino los pobres, los ignorantes y los primitivos los receptores del nuevo mensaje. «Yo era demasiado ignorante para entender que la cosa era imposible», nos dice la ex doncella. Y de modo similar Georg Lukács, también en *Historia y Conciencia de Clase* (pero siguiendo los primeros artículos publicados del propio Marx), plantea el potencial humano, intelectual y cultural más rico de las personas que se han desnudado de todo, que no han heredado la cultura convencional o recibido la formación educativa convencional, de hecho, que se han convertido en poco más que mercancías, reducidos a vender su propia capacidad de trabajo.

Menciono estos paralelos para completar la segunda medida exigida por este proceso interpretativo, que es la de sugerir que, al menos en este caso, el drama de la longevidad no trata «realmente» de la longevidad, sino por el contrario de algo distinto, que puede identificarse un poco más rápidamente como la historia. Es la historia como tal (no sólo la historia literaria) cuyo *telos* se mueve de acuerdo con la estrategia del caballo; y la fuerza de la obra de Shaw es la de haber dado cuerpo a eso dentro de los confines extraordinariamente limitados y delicados del drama burgués y de la sala de dibujo burguesa. Ya puede verse, por lo tanto, que el título de este episodio, «La cosa ocurre», lleva todo el drama de la longevidad inesperada a un plano de abstracción más elevado, en el que representa el propio suceso, el suceso en la historia colectiva, ese acto radical que a menudo, a falta de término mejor, denominamos revolución, ese movimiento colectivo repentino de la gente que nunca puede predecirse por adelantado, que golpea en el lugar más inesperado y en los agentes o actores colectivos menos esperados, que no puede prepararse mediante

arreglos de la voluntad consciente, sino que con toda seguridad se prepara de otros modos subterráneos o incluso inconscientes. Benjamin buscaba un tipo distinto de metaforización para este suceso supremo de nuestra vida social colectiva, este misterio supremo, cuando recurrió al lenguaje de lo mesiánico, intentando así transmitir –contra las nociones lineales de acumulación histórica y progreso (que él atribuía por completo a la Segunda Internacional y a la Tercera tanto como al pensamiento burgués)– el modo en el que el Mesías llega en el momento más inesperado, por una puertita lateral del presente histórico. Es un suceso supremo que no tiene en absoluto que ver con nada de lo ocurrido antes, o incluso con nada que anunciase en los segundos inmediatamente anteriores la repentina aparición de esta realidad completamente nueva. En Shaw, la ruptura es menos absoluta. Hay una preparación cultural e intelectual; se siembran semillas, pero la cosa aparece con una aparente independencia de todo eso. Quiero explorar la posibilidad de que la trama de la longevidad sea siempre una metáfora y un disfraz para esa muy distinta que es el cambio histórico, para las mutaciones radicales de la sociedad y la vida colectiva.

En cuanto a por qué es así, por qué todo tiene que significar otra cosa, en este caso particular, el principio hermenéutico –porque éste está en último término en juego en la interpretación alegórica en sí– puede defenderse localmente en función de la experiencia de la longevidad, acerca de la cual nuestros libros nos dicen de manera uniforme que no puede decirse nada. Este vacío de la metáfora de la vida prolongada, la ausencia de contenido en el núcleo de las narraciones que estamos examinando, puede decirse, si no les importa a los lectores una referencia filosófica muy diferente, que ejemplifica una doctrina nietzscheana muy fundamental sobre la irreducibilidad del presente. Dejaremos a Heinlein llenarla con lo que es el descubrimiento de la poco longeva Dora, la que puede considerarse protagonista femenina principal de *Tiempo para amar:*

> Hace tiempo, al menos tres o cuatro años, poco después pensé que tú eras un Howard, y también pensé que los Howard no viven realmente más que nosotros los ordinarios [...] Todos tenemos el pasado, el presente y el futuro. El pasado es sólo memoria, y no recuerdo cuándo empecé, no recuerdo cuándo no era [...] De modo que en eso estamos iguales. Supongo que tus recuerdos son más ricos; eres más viejo que yo. Pero es pasado. ¿El futuro? No ha ocurrido aún, y nadie sabe. Puedes sobrevivirme [...] o yo puedo sobrevivirte. O puede que nos maten al mismo tiempo. No podemos saberlo y *yo* no quiero saberlo. Lo que tenemos es el *ahora*[3].

[3] Robert A. Heinlein, *Time Enough for Love,* Nueva York, 1973 [ed. cast.: *Tiempo para amar,* Madrid, La Factoría de Ideas, 2006]. Las referencias posteriores en el texto corresponden a la citada edición en inglés.

Es un descubrimiento que, más tarde, Lazarus Long resumirá como sigue: «Cada individuo vive su vida en el *ahora* con independencia de cómo puedan los demás medir esa vida en años» (*TEL*, p. 398). Desearía tal vez matizar el análisis y señalar que, en una típica posición filosófica burguesa, Dora sobreestima el pasado y subestima el futuro, algo que la velada, o la subobra siguiente de Shaw («La tragedia de un caballero de edad madura») deja claro. «No es –le dice Zoo (un no longevo, u ordinario) al anciano en cuestión– el número de años que tenemos tras nosotros, sino el número que tenemos por delante, lo que nos hace cuidadosos y responsables, y decididos a encontrar la verdad acerca de todo» (*BM*, p. 183). Y de hecho, Shaw insiste una y otra vez en la idea de que no es la acumulación de recuerdos y experiencias pasadas sino, por el contrario, la perspectiva de tener que vivir varios cientos de años más lo que explica la diferencia y la «sabiduría» de los longevos. Volveremos a esta diferencia cuando planteemos la cuestión de lo psicológico, y en especial del aburrimiento en oposición al «abatimiento».

Por el momento, sin embargo, son las consecuencias narrativas del asunto lo que quiero subrayar; porque si Dora tiene razón, desde el punto de vista existencial no puede darse una diferencia esencial entre la experiencia de los poco duraderos y la de los longevos, y el emperador Rodolfo tenía razón al enloquecer, como un espectador de teatro al que le dicen que tendrá que esperar otros treinta años a que termine la obra. Por eso la sola experiencia del presente –que Heinlein descubre y reinventa en los pasajes que he citado– no puede desempeñar función alguna en su novela y ocupa menos de una página de las seiscientas. La longevidad es, por lo tanto, como he intentado sugerir, un pretexto para hacer algo distinto: en el caso de Heinlein, entre otras cosas, sirve primero como marco estructural de los relatos interpolados, al igual que los formalistas rusos afirmaban de *El Quijote* hace años. Don Quijote, sostenía Sjlovski, no es un personaje sino la «motivación de un recurso estilístico», el pretexto para unir toda una serie de historias, novelas cortas y anécdotas interpoladas, en cuyo proceso este pretexto se reifica y se convierte en personaje por derecho propio. Así también Lazarus Long, al que tal vez pueda mirarse desde dos perspectivas distintas. Desde un punto de vista, de hecho, el proyecto puede considerarse equivalente a uno moderno para Heinlein. Es decir, y sean cuales sean las diferencias, este proyecto supremo está diseñado para ser incluyente e interminable en el sentido más literal, y así cumple el requisito y la función existenciales de los proyectos modernos arquetípicos en Mallarmé, Joyce o Proust: que absorban por completo todo lo contingente de la existencia humana, que nos den algo que hacer para el resto de nuestra vida y de ese modo conviertan cada accidente y cada momento suelto de una secuencia de días, por lo demás desigual e injustificable, en algo supremamente significativo por virtud del proyecto al que puede incorporarse (no necesariamente de un modo mezquinamente autobiográfico). El

tema del aburrimiento que anticipé antes –el aburrimiento de la utopía, el tedio o la desidia del longevo– adquiere ahora una resonancia distinta e inesperada, como el que amenaza al proyecto moderno y corre el riesgo de salirse de él y entrar en una injustificabilidad aleatoria que el proyecto no puede redimir o transformar. La forma banal de esto es, por lo tanto, la posibilidad de que Heinlein llene libro tras libro de historias de Lazarus Long.

El contenido de dichas historias nos traslada, sin embargo, a un aspecto algo distinto del tema, que es la veta pedagógica que Heinlein comparte con Shaw, pero que en el estadounidense está más fundamentalmente relacionada con una especie de culto a la experiencia (en Shaw se basa en una impertinente asunción de la diferencia y de la pura genialidad). Como ocurre con los más viejos realistas de la tradición, buena parte de la narrativa de Heinlein (o al menos buena parte de la narrativa posterior) parece basarse en el placer de la pura experiencia, del que fluyen los placeres más simples de la pura explicación (cómo acampar al aire libre, cómo ser más listo que los enemigos, cómo invertir en acciones galácticas, cómo ser un comerciante interplanetario, formar una familia, etc.). Todo esto puede quizá resumirse con la idea de asumir una función paternal, o mejor aún, de combinar esa función con un narcisismo primario. Eso explica por qué, si la parábola de Shaw trata realmente de la historia, la de Heinlein trata de la familia (y no pretendo negar el nexo que establece entre el rejuvenecimiento y la formación de múltiples familias nuevas).

Pero todo eso a su vez se basa en lo que Jean-Paul Sartre condenaba en *La náusea* como la «ideología de la experiencia», la idea de que aprendemos del pasado y que cuanto mayores somos y más experiencias se supone que hemos tenido, más sabemos y más aptos nos volvemos para ocupar una función paternal que consiste en explicar las cosas de manera interminable y en exhibir nuestros infinitos conocimientos. El Heinlein de los últimos tiempos nos enfrenta, por lo tanto, con la interesante cuestión de qué es realmente la narrativa; no tanto lo que es realmente la narración como lo que podría ser o no el relato en la narración. Enseñar a alguien a reparar un motor de coche o a montar una tienda de campaña, ¿es un relato o el material de un relato? La respuesta debe de ser que, para empezar, la lección sólo se convierte en relato cuando puedo mostrarme a mí mismo en el acto de dar la lección. La longevidad, por consiguiente, no es tanto una excusa para montones de lecciones como para montones de relatos sobre esas lecciones.

Pero el primer Heinlein era más claro acerca del desplazamiento o la consecuencia de la trama de la longevidad, que ya hemos encontrado en Shaw al final de «La cosa ocurre» y con una cierta reversión en la plena fuerza del siguiente drama del pentateuco, «La tragedia de un caballero de edad madura», a la que ya me he referido. He sugerido que el motivo de la longevidad o de la inmortalidad siempre debe

significar necesariamente algo distinto para adquirir contenido narrativo; pero hay un segundo conjunto de consecuencias que fluye de la elección del propio motivo y que sirve de tapadera. Este nuevo conjunto de consecuencias narrativas está relacionado con la coexistencia de los personajes longevos junto al tipo más antiguo de vida más corta, de modo que el relato nuevo, semiautónomo e independiente que dicha coexistencia empieza a contar, en todas las versiones convenientemente consultadas bajo la rúbrica de la inmortalidad o la longevidad, se convierte en un relato que sólo puede identificarse como el de la lucha de clases.

Lo que inmediatamente ocurre en Shaw, por ejemplo, es que, al descubrir a los longevos entre ellos, los políticos del Estado mundial planean matarlos a todos. *Los hijos de Matusalén* [1958] de Heinlein es por lo tanto la historia clásica de esta persecución. En ella, el temor y la envidia de grupo trascienden a la dinámica que en general asociamos con la reacción contra los marcadores raciales, sexuales o étnicos, y alcanzan las proporciones de una especie de pánico existencial muy similar al propio pánico de clase. Porque ahora no es meramente que la *jouissance* del grupo ajeno –su cohesión colectiva, la intensidad de la gratificación libidinal que esta cohesión produce– parezca mucho mayor que la mía y suscite en mí la envidia que, como ha demostrado Slavoj Žižek[4], subraya las diversas formaciones de reacción. Ahora, en el caso de la longevidad, se pone en cuestión mi propia existencia como individuo y como grupo, así como una movilización política de resultados necesariamente más cínicos y lúcidos, que no pueden disfrazarse, legitimarse o mitologizarse mediante fantasías sobre la raza o el género sexual. Puede considerarse, si se quiere, que esta evolución aflora a la superficie de ese contenido histórico más profundo que primero planteamos; si la trama de la longevidad se refiere realmente al cambio social radical, su desarrollo tendrá que implicar la violencia y la convulsión colectiva, del tipo de las luchas que empezamos a encontrar inscritas aquí en un segundo momento. Las evoluciones modernas del género literario demuestran entonces las consecuencias y las posibilidades narrativas de este contenido, como veremos.

Pero vale quizá la pena concluir con Shaw en este punto, usando unas cuantas observaciones finales sobre *Vuelta a Matusalén*, para desarrollar otro motivo descuidado hasta ahora, a saber, la cuestión del aburrimiento que provoca la eternidad. *Tiempo para amar* empieza, de hecho, con la depresión casi terminal de Lazarus ante la idea de que una vez hecho todo lo concebible (en un periodo de tiempo de unos dos mil años) ya no hay razón para vivir más. Es algo que la novela intenta entonces cambiar con energía: narrativamente, por medio del propio motivo de la

---

[4] Véase Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do*, Londres, 1991 [ed. cast.: *Porque no saben lo que hacen: el goce como factor político*, Buenos Aires, Paidós, 1998].

frontera; formalmente, por medio del compendio de *Las mil y una noches;* y libidinalmente, mediante fantasías sobre clones (y probablemente sobre la bisexualidad). La vejez biográfica del propio Shaw, que perseguido por los struldbruggs (inmortales) de Jonathan Swift, deseaba morir tan apasionadamente como la sibila de Cumas de T. S. Eliot, parecería documentar la verosimilitud de la queja. Pero no debemos respaldar esta idea estereotipada y sí, por el contrario, insistir en que el aburrimiento, como el temor a la muerte, siempre es expresión disfrazada de algo distinto. Esto queda mucho más claro cuando ajustamos las valencias de lo individual a lo colectivo, cuando la queja sobre el aburrimiento de las utopías puede con mucha más claridad verse en igual medida como propaganda del entusiasmo que produce la competencia del mercado.

Lo más interesante de la obra de Shaw es el desplazamiento o la inflexión del motivo del aburrimiento hacia lo que él denomina abatimiento, el sentimiento mórbido y suicida casi físico que los normales experimentan en presencia de los longevos, que en la cuarta obra del pentateuco se han convertido ya en una especie prácticamente diferente, y en la última obra o utopía suprema («Hasta donde puede alcanzar el pensamiento»), se han transformado en una forma de vida ovípara que se despide de la mayoría de sus intereses corporales, antes humanos, a los cuatro años (el «aburrimiento» de este ser se reemotiva ahora y se convierte en una especie de infantilismo). El abatimiento, sin embargo, marca una especie de trastrueque de las relaciones de poder similar al gran «experimento mental» planteado por H. G. Wells en *La guerra de los mundos* [1898], en la que los genocidas de los pueblos coloniales se redirigen contra la propia Europa para que por una vez los «civilizados» puedan saber lo que se siente. También aquí los de vida corta –nuestra propia especie, como los neandertales– han perdido la lucha de clases con la sociedad alternativa y con los seres utópicos alternativos; y la envidia cultural de las clases dominantes tradicionales ha dado lugar a la experiencia de la derrota y al dolor de los vencidos. Es la imagen anversa que Shaw da de la conversión lateral o preconsciente; también aquí el abatimiento es físico y una cuestión de conciencia preconsciente más profunda y de convicción, que tiene poco que ver con la mente consciente. Es de hecho uno de los méritos grandes y dramáticos de la ciencia ficción en cuanto forma el que pueda así recuperar de lo completamente psicológico o subjetivo tales fuerzas expresivas de patología –depresión, melancolía, pasión mórbida– y poner este material al servicio del drama colectivo; porque tal vez no será tan importante insistir, para los conocedores, en lo que debe resaltarse a beneficio de los desconocedores, a saber, que las nuevas posibilidades específicas de este discurso figurativo –que ha llegado a ocupar parte de las funciones que tuvo la novela histórica al principio de la época burguesa– son mucho más sociales, políticas e históricas que tecnológicas o específicamente científicas.

Aun así, la trama de la longevidad avanza en nuestro tiempo en la dirección de la ciencia y la tecnología, y concluiré con unos cuantos comentarios sobre la especificidad de las fortunas posteriores del género, después de Heinlein; una caracterización que difícilmente pretendo que se entienda de manera puramente cronológica, dado que libros como *Immortality, Inc.* [1958] de Robert Sheckley, *Dejadlos en el cielo* [1967] de Clifford D. Simak y *To Live Again* [1969] de Robert Silverberg –todos de las décadas de 1950 y 1960– preceden a *Tiempo para vivir* en el tiempo lineal, mientras que en gran medida anticipan y presagian una novela como *Compradores de tiempo* [1989] de Joe Haldeman, que yo considero característica de las actuales obras contemporáneas y poscontemporáneas en esta forma particular.

Paradójicamente, la nueva mutación narrativa está ahora mucho mejor equipada para recorrer el problema de representar la longevidad como un suceso, por el modo en el que se apela a la cuestión referente a la tecnología contemporánea apropiada como suplente o sustituto de la cosa en sí. De tal modo, en Haldeman, el proceso de rejuvenecimiento, que podría esperarse que implicase la anticuada batería de medicinas maravillosas tradicionales de la ciencia ficción, se despliega mediante dos innovaciones: necesita renovarse con cierta frecuencia, y en cada renovación el cliente debe entregar a la empresa toda su fortuna (un desarrollo del que surge una interesante subtrama de naturaleza inversora). La ausencia de los detalles médicos y tecnológicos está motivada, sin embargo, como ya lo estaba en Heinlein (cuyo placer por las explicaciones de aldea no mentía en ese aspecto), de este modo: la cosa en sí es tan angustiosamente dolorosa que el sujeto reprime todos sus recuerdos sobre ella. Supongo que el modo más gráfico de manejar este momento propiamente tecnológico es la idea de cambiar de cuerpo, como en Sheckley (o incluso, secundariamente, en Silverberg); pero eso nos acerca a la fantasía y lo oculto, como atestigua, de hecho, la supervivencia de la categoría de los zombis, los fenómenos paranormales y similares en la novela de Sheckley (en un comentario prácticamente autorreferente). La representación más escalofriante del tema es, por lo tanto, una en la que la cámara garantiza una especie de objetividad de documental; me refiero a la gran película *Plan diabólico* [1966] de John Frankenheimer, en la que las preguntas políticas bochornosas –¿De dónde proceden los nuevos cuerpos? ¿Cómo se estructura la propia organización?– reciben las respuestas más sombrías. Pero no hay lugar a duda de que el desplazamiento supremo es aquel en el que la longevidad y la inmortalidad están representadas por su opuesto, y la idea prácticamente no narrativa de vivir para siempre se convierte en un relato que se puede contar por la congelación que la precede (sueño o letargo que ahora ocupa el lugar de la vida como suceso narrable). Hacía falta *Ubik* [1969] de Philip K. Dick para producir por adelantado algo parecido a la metanarrativa de esta narrativa ahora convencional, y plantear cuestiones viscerales sobre nuestra vulnerabili-

dad durante esta situación de vida a medias, preguntas que son en sí mismas, como veremos, preguntas políticas desplazadas.

Porque son finalmente los trasfondos políticos los que salvan el nuevo paradigma de regresar a una anticuada parafernalia de ciencia ficción basada en la ciencia y la tecnología, como la que se daba en la edad de oro. La idea de que, en el conservadurismo creciente de los años de Reagan y posteriores, la ciencia ficción ha vuelto a intereses más exclusivamente científicos (o, mejor aún, que en una especie de disociación de la sensibilidad al estilo Eliot, sus energías se han dividido entre sólo una vuelta a la ciencia, por una parte, y una rendición a la producción fantástica de varios volúmenes, por otra) parece una afirmación suficientemente verosímil, que no obstante sería aconsejable matizar. Porque pienso que la fascinación contemporánea por la ciencia pura tiende a ser tan sociológica como epistemológica, y esto en gran medida por la atracción masiva de la ciencia pura en Estados Unidos a todo tipo de investigación empresarial y militar. Pero esto significa que si estamos interesados por la ciencia contemporánea, no lo estamos sólo por las teorías sino también por la mecánica de la experimentación en sí: los procedimientos de subvención, la presión por la que se financian los laboratorios necesarios (que varían desde un gigantesco telescopio espacial a caros campos de tiro subterráneos para electrones raros). Y esto conduce finalmente a un interés (todavía sociológico) por la psicología de los nuevos científicos que han empezado, quizá desde *La doble hélice,* a sustituir a los artistas tradicionales como disfraces caracterológicos y expresiones distorsionadas de la representación de cómo debería ser el arte utópico y no alienado. Pero, claramente, en el momento en que nos interesamos por la actividad científica como un asunto colectivo o gremial, desde el punto de vista del profesionalismo y las disposiciones psicológicas y las aptitudes socialmente determinadas –en otras palabras, por la ciencia *yuppie,* me atrevería a decir–, en ese momento no estamos lejos de la convulsiva reaparición de la política general.

¿Cómo podría ser de otro modo en una situación en la que la mayoría de los problemas psicológicos íntimos de la atención geriátrica y la medicina contraceptiva, en medio de los asuntos todavía extremadamente físicos de los indigentes, así como de la enorme y sistemática administración de fármacos a los ancianos y a los pacientes psiquiátricos, son temas cotidianos de los medios de comunicación; en la que los salarios de los eufemísticamente denominados proveedores de salud se debaten con tanta amargura como las primas anuales de los grandes ejecutivos empresariales; en la que la privatización de los hospitales se convierte en materia de lucro y negocio, y se solicita la inversión en los denominados sectores económicos de la salud en conjunto? En esta atmósfera, no sólo se devuelven las disposiciones de todos los gremios profesionales, incluidas las de los científicos, a una micropolítica instantánea, sino que el tipo de privilegio político específicamente sugerido por la atención sani-

taria sólo puede ser magnificado hasta niveles de pánico por la adición de la posibilidad de que a uno lo elijan para vivir para siempre, presumiblemente basándose en un pago en metálico y por adelantado.

Se ha dicho que una de las revoluciones políticas más notables, uno de los momentos más grandes en la historia de la libertad humana, se produjo ese día de la Quinta Dinastía egipcia (en el tercer milenio antes de Cristo) en el que la vida eterna, hasta entonces privilegio de la elite, se extendió a toda la población egipcia. Si esto es por ahora un fantasma, también lo será para una fantasía científica en la que la representación de una vida larga para unos cuantos no puede sino suscitar la cuestión inevitable –ideológicamente muy bochornosa, pero acertada, bien recibida y productiva en el plano de la construcción y la narración– de la actitud de los demás ante esta forma suprema de privilegio especial. La ideología de la libre empresa en Estados Unidos siempre ha estado estimulada por la fantasía de que bajo las reglas del juego uno (o sus hijos) tiene la oportunidad externa de hacerse rico; pero la nueva fantasía de la ampliación de la vida ya no puede usarse de ese modo. Ahora sirve a una función ideológica divisiva de excluir a las anónimas demografías de meros mortales.

Porque la fantasía es también una dura amante e incluye su propio principio de realidad blindado. Uno no puede satisfactoriamente soñar despierto con vivir para siempre sin solucionar primero el problema práctico de qué hacer con los que no viven eternamente: la fantasía exige cierto realismo para recibir aunque sea un crédito libidinal y estético provisional o efímero, y éste es, de hecho, el mecanismo de verdad más profundo de la narración (y la fuente del dicho sobre confiar en el cuento y no en quien lo cuenta y en su propia ideología personal). Aunque un relato pueda originarse en el cumplimiento de deseos personales, debe acabar disfrazando su subjetividad íntima y reparando toda la maquinaria estropeada[5], construir una aldea detrás de la fachada del Potemkin, afrontar las contradicciones absolutamente lógicas que el inconsciente ha dejado atrás en su apresuramiento; en resumen, hacer que la atención del espectador estético pase de la gratificación del deseo a las precondiciones mucho menos atractivas de dicho deseo en lo real, y así convertirse en el proceso transformado desde la expresión de una ideología a la crítica implícita de dicha ideología.

En el caso de la longevidad o de la inmortalidad, yo no desearía que esta crítica se tomara en un sentido moralizante. Estoy de hecho asombrado y escandalizado ante el grado de moralismo residual todavía inherente en este tema. Seguramente tiene cierta relación con el tradicional motivo antiutópico del aburrimiento supre-

---

[5] El análisis clásico sigue siendo el de Sigmund Freud, «Creative Writers and Day-Dreaming» *Standard Edition,* vol. IX, (1908), pp. 141-153. (Y véase la Primera parte, capítulo IV, de este volumen.)

mo al que me he referido, aunque la motivación apenas velada de esto es política y por lo tanto un poco menos complicada que la insistencia de tantos escritores en el tema de que sería maligno vivir para siempre, que la verdadera existencia humana exige el consentimiento de la mortalidad, aunque sólo sea para dejarles espacio a los hijos de nuestros hijos. Esa arrogancia y ese egoísmo deben denunciarse como los principales elementos de esta particular fantasía sobre la suprema propiedad privada, pero a mí me incomodaría mucho argumentar de esta manera, y se puede detectar ciertamente un tufillo a *resentimiento* o a uvas amargas en este extraordinario puritanismo, que tal vez refleje sin más que los simples paradigmas religiosos y éticos conceden mayor facilidad a los escritores, frente a la tarea más agotadora de imaginar lo social propiamente dicho.

Concluyo sugiriendo dos planos de lo político en los recientes paradigmas de la longevidad en la ciencia ficción: a escala más planetaria, lo que se refleja es claramente la creciente polarización de clase en los países avanzados del capitalismo tardío (en Estados Unidos, se nos dice, el 1 por 100 de la población posee el 80 por 100 de la riqueza). En este plano, no parece exagerado sostener que el motivo de que hay cierto privilegio especial en la vida duradera ofrece una drástica y concentrada expresión simbólica de la disparidad de clases y un modo de expresar convenientemente las pasiones que no puede sino suscitar. Pero a este respecto, desearía añadir parte de la historia de la forma y sugerir que el nuevo paradigma marca una modificación de los antiguos paradigmas tan familiares del futuro cercano, el de la superpoblación, el desastre ecológico, y otros similares. La novela sobre la longevidad destaca así como ampliación de las posibilidades del subgénero del futuro cercano, desplegando el intento de imaginar tecnologías futuras al servicio de la expresión de temores e inquietudes más profundos y oscuros.

El modelo hermenéutico que he propuesto arriba –el significado más profundo y oculto dentro del texto, detrás, debajo de la superficie, como un «inconsciente» del texto que necesita ser interpretado– ya no es muy popular en esta era de superficies y conciencia descentrada, textualizada. Puede sugerirse por lo tanto otro modelo, a saber, el de la alegoría: una estructura en la que una línea de pensamiento menos conocida se adhiere como un parásito a la segunda, otra *(allos/agoreuo)* línea de metaforización, a través de la cual intenta plantearse su propio pensamiento imposible y, sin embargo, sólo vagamente metaforizado. Y de ese modo era a través de la muerte y de la ansiedad existencial, junto con la fantasía de vivir eternamente, como la obra de Shaw intentaba meditar sobre este contenido imperial, en el preciso momento de agonía del Imperio británico. Fue por medio de un contenido afectivo similar, pero en otro tiempo y en otro lugar, cómo Heinlein invocó fantasías de la familia en desaparición, y de la frontera en desaparición, e intentó producir imágenes de alta tecnología y del futuro distante de ambos como formas viables. En los

textos de ciencia ficción más recientes sobre la longevidad, sin embargo, la que parece la línea de reflexión secundaria e intelección alegórica más profunda es la creciente institucionalización y la colectivización de la vida social posmoderna o de finales de la edad moderna, porque eso aparece principalmente materializado en la enorme empresa transnacional, más grande que la mayoría de los Estados, y prácticamente imposible de modificar o controlar políticamente.

En este material, por el momento al menos, el dilema político coincide con el figurativo: el problema de poner a las grandes corporaciones bajo control político es el mismo que el problema de proyectar su presencia en nuestras vidas cotidianas, de percibirlas, de darles expresión y articulación, tanto de tipo narrativo como cognitivo. En periodos anteriores de la ciencia ficción (por limitarnos a ese aparato de registro profético), las grandes corporaciones coexistían con las pequeñas empresas y sus valores más humanos, como en Philip K. Dick, por ejemplo, o de lo contrario se inspiraba contra ellas a rebeldes individualistas y héroes de una revuelta populista al estilo clásico, como en *Mercaderes del espacio* [1953] de Frederik Pohl y C. M. Kornbluth. En nuestro particular subgénero de la longevidad, seguramente sea la notable *Incordie a Jack Barron* [1969] de Norman Spinrad –un punto elevado de ciertos valores narrativos en la década de 1960 y todavía lleno de sorprendente vitalidad– la que marca el agotamiento del paradigma de la revuelta heroica, más allá de la cual se extiende la anónima longevidad sin rostro de la corporación multinacional o transnacional del presente, como la que empezó a emerger después de la reducción de la Guerra de Vietnam (en el golpe de Allende, por ejemplo).

Pero es precisamente el anonimato el que no sólo plantea cuestiones para la narrativa –problemas de agente y *actante*, de antropomorfismo y personificación, incluso de suceso y cambio diegético– sino también cuestiones para la praxis política. Las estructuras transnacionales han encontrado, por supuesto, un tipo de expresión distinto en la enorme euforia y el delirio del *ciberpunk*, donde se reafirman las redes cibernéticas con todo el entusiasmo de la elevada e interminable producción de nuevo lenguaje y nueva metaforización alegórica. Tal vez no sea inadecuado, por lo tanto, para terminar, ver la nueva narrativa sobre la longevidad como el otro rostro de ese viaje, el malo, la oscura y arraigada depresión ante un futuro incierto, en el que la función de la inmortalidad es sólo la de reavivar las imágenes de muerte.

VIII Philip K. Dick, *in memoriam*

Philip K. Dick, fallecido un mes de marzo a los 53 años, fue el Shakespeare de la ciencia ficción. Unas treinta novelas en un número similar de años hicieron su nombre tan conocido para los entusiastas de la ciencia ficción como desconocido en los departamentos de literatura inglesa, aunque se convirtió en figura de culto entre los intelectuales franceses. El modo menos eficaz de hablar sobre la grandeza de Dick es reivindicar para sus libros la categoría de literatura culta (como cuando los entusiastas hacen pasar a Hammett o a Chandler por, digamos, Dostoievski). Un subgénero de cultura de masas, como es la ciencia ficción, tiene leyes diferentes (y más estrictas) que la cultura elevada, y a veces puede expresar realidades y dimensiones que se escapan en la literatura culta.

Considérese la capacidad de Dick para interpretar la historia. La sociedad de consumo, la sociedad de los medios, la «sociedad del espectáculo», el capitalismo tardío –como uno quiera llamar a este momento– experimenta una impresionante pérdida de sentido del pasado histórico y de los futuros históricos. Esta incapacidad de imaginar la diferencia histórica –lo que Marcuse denominó la atrofia de la imaginación utópica– es un síntoma patológico mucho más significativo del capitalismo tardío que rasgos como el «narcisismo». El «arte de la nostalgia», desde *American Graffiti* a las novelas de Doctorow (por lo demás certeras), no atestigua un interés por el pasado sino la transformación de éste en meros estereotipos. Hasta las lecciones de la vieja teoría y práctica revolucionaria están a menudo viciadas de nostalgia histórica (*Rojos* es también una película nostálgica, por desgracia).

La ciencia ficción se entiende en general como un intento de imaginar futuros inimaginables. Pero su tema más profundo tal vez sea, de hecho, nuestro propio presente histórico. El futuro de las novelas de Dick vuelve histórico nuestro presente al

convertirlo en el pasado de un futuro fantaseado, como en los episodios más electrizantes de sus libros. En una de sus novelas más acertadas y sombrías, *Ubik*, el infortunado protagonista, Joe Chip, intenta desesperadamente llegar a Des Moines y debe recorrer un paisaje lleno de objetos que se desintegran rápidamente en el tiempo. En una primera nota aciaga descubre que la nevera a monedas de su propio presente de 1992 empieza a rechazar un dinero que ha vuelto a la acuñación de la década de 1970.

Los grandes aeropuertos están también presumiblemente revirtiéndose (¿hay todavía un «Aeropuerto de Nueva York» a finales de la década de 1930?, se pregunta), mientras que hasta el transporte terrestre en el que recorre la isla empieza a volverse obsoleto, los taxis helicóptero sin alerones de su época son sustituidos por un LaSalle de 1939, un clásico de museo. Cuando por fin consigue alquilar un bimotor Curtiss-Wright, teóricamente capaz de llegar a Des Moines al día siguiente por la mañana (el LaSalle se ha convertido mientras tanto en un Ford Modelo A de 1929), no hay garantía de que el proceso no retroceda por completo, más atrás de la era de la aviación.

En *Aguardando el año pasado*, esta búsqueda de un pasado imposible adopta la forma de complejo que un magnate senil construye en su asteroide privado, un complejo que reproduce con primorosa autenticidad el Washington D.C. de su niñez de 1935, 120 años antes. Los empleados trabajan horas extras en busca de objetos de época para abastecer esta simulación del pasado, desenterrando tesoros tan valiosos como una vieja cajetilla de Lucky Strike *con el cartón verde*, una grabación radiofónica de la serie *Betty and Bob* o del programa «The Town Crier» de Alexander Woolcott.

En su novela más famosa, *El hombre en el castillo*, Dick despliega una historia alternativa en la que los alemanes y los japoneses han ganado la Segunda Guerra Mundial y ocupan y administran entre ambos las dos mitades del Estados Unidos continental. Pero, mientras que los nazis (dado que Hitler ha muerto hace tiempo de paresia sifilítica, la sucesión ha pasado a Baldur von Schirach) han completado el genocidio de África y van camino de conquistar la Luna, los japoneses, más apacibles y ascéticos, han desarrollado un apasionado interés por los objetos estadounidenses de preguerra.

Kippel y biltong

El futuro de Dick no es menos peculiar que sus pasados coleccionables: un mundo burocrático en el que los globos a reacción de los acreedores humillan a los infelices deudores revoloteando por encima de ellos y comunicando a voces su situa-

ción económica a las multitudes que los rodean, en el que la puerta de pago con moneda de tu propio apartamento se niega a dejarte salir cuando (como Joe Chip) nunca llevas cambio encima, y los taxis automáticos hacen comentarios y dan consejos de manera más exasperante que cualquier taxista contemporáneo.

En algunos de estos futuros cercanos, hace su aparición un fenómeno aun más siniestro, el kippel. Es la visión personal que Dick tiene de la entropía, y en ella los objetos pierden su forma y «se vuelven anónimos e idénticos, mero kippel parecido a un pudin, apilado hasta el techo de cada apartamento» (de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?,* que pronto se convertirá en película). Este mundo-objeto de finales del siglo XX (al contrario que los rutilantes futuros tecnológicos de Verne o Wells) tiende a desintegrarse bajo su propio ímpetu, soltando películas de polvo sobre todas sus superficies, que se vuelven esponjosas, y se rasgan como ropa podrida o se vuelven tan poco fiables como una tablilla de parqué que deja atravesar el pie.

De ahí el obsesivo tema compensatorio de la reproducción. En una de sus fábulas más alarmantes, «El precio de la imitación», Dick imagina un universo postatómico en constante deterioro, momentáneamente rescatado por la llegada de una especie con aspecto de masa informe, los biltong, que aparecen «en los últimos días de la guerra, atraídos por los destellos de la bomba H» (la obra de Dick incluye pensiones llenas de alienígenas benévolos y agradables). Los biltong pueden reproducir a la perfección cualquier artículo u objeto que se les ponga delante. Pero con la vejez y el agotamiento sus prensas se emborronan y pierden definición: el whisky sabe a anticongelante, las puertas de los coches se desprenden, las casas se caen. Al final, la población, que ha olvidado cómo producir nada, lincha a sus moribundos benefactores.

Esta perspectiva de la poscatástrofe tal vez explique por qué en las novelas de Dick, como en otro tipo de populismo, la habilidad artesanal (especialmente la alfarería) se convierte en una forma privilegiada de trabajo productivo. Pero es el tema relacionado de la reproducción y de la producción de copias el que convierte la obra de Dick en una de las potentes expresiones de la sociedad del espectáculo y del pseudosuceso, en la que «la imagen es la forma suprema de reificación de la mercancía», como dice Guy Debord en *La sociedad del espectáculo.* Porque Dick fue también el poeta épico de las drogas y la esquizofrenia en la contracultura de la década de 1960 (sin excluir el misticismo gnóstico que proponía con insistencia en sus últimos años, tras renunciar a la cultura de las drogas en *Una mirada a la oscuridad,* de 1977).

Éste es el Dick de *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* (un sardónico comentario sobre las idílicas *Crónicas marcianas* de Bradbury), donde pobladores conscriptos en un baldío Marte buscan distraerse de sus deformadas verduras mediante un ritual drogadicto colectivo en el que se transustancian en las figuras de un escenario

parecido al de Barbie, disfrutando de los placeres delegados de una desvanecida clase alta terrestre, conduciendo lanchas deportivas Jaguar XXB por las playas californianas todavía prístinas, y manteniendo relaciones sexuales imaginarias entre sí mientras su cuerpo yace inmóvil en barracones marcianos.

El fin del individualismo

Pero Dick fue algo más que la personificación suprema de los temas contraculturales de la década de 1960. La suya es, por ejemplo, una literatura sobre las empresas, y en especial sobre el sector de la producción de imágenes e ilusiones. Sus «héroes medios» –un tipo más viejo, populista, al estilo Capra, de pequeños empleados como vendedores de discos, mecánicos autónomos y pequeños burócratas– se ven atrapados en las luchas convulsivas de las corporaciones monopolísticas y ahora multinacionales galácticas e intergalácticas, y no en las batallas feudales o imperiales de *La guerra de las galaxias.*

Es una literatura en la que lo colectivo hace una adecuada e inquietante reaparición, más a menudo en una comunidad paralizada de muertos o golpeados, con el cerebro interconectado en un intento aterrador de descubrir por qué a sus familiares mundos de ciudad pequeña les falta profundidad y solidez, para acabar descubriendo que «en realidad» todos están inmovilizados en una especie de criogénica vida a medias.

Es, por último, una literatura de la denominada «muerte del sujeto», de un final del individualismo tan absoluto que pone en cuestión los últimos destellos del ego, como cuando, en uno de sus relatos más escalofriantes, un ejecutivo de una empresa que fabrica androides hace el aplastante descubrimiento de que también él es un androide. «No queríamos que lo supieras –lo consuelan con delicadeza sus compañeros–. No queríamos contártelo».

Tal vez sea el propio convencionalismo, la falta de autenticidad, el estereotipo formal, lo que dé a la ciencia ficción una ventaja notable sobre la literatura culta de las vanguardias. Ésta nos puede mostrar todo sobre la psique individual y su experiencia y su alienación subjetivas, salvo lo esencial: la lógica de los estereotipos, de las reproducciones y de la despersonalización en la que se mantiene el individuo de nuestro propio tiempo, «como un pájaro atrapado en telas de araña» [*Ubik*]. La obra de Dick lo consigue. Es un virtual «arte de la fuga» de la narración, fuegos pirotécnicos narrativos que se desatan en un delirio y pueden presentarse como crítica a la representación en sí.

IX

Después del Apocalipsis: sistemas de personajes en *El doctor Moneda Sangrienta*

La voluminosa obra de Dick puede clasificarse en diferentes grupos o ciclos temáticos[1]: tenemos, por ejemplo, el ciclo inicial de juegos claramente vanvogtiano, el ciclo nazi (por ejemplo, *El hombre en el castillo*, *The Unteleported Man*), un ciclo jungiano relativamente menor (del cual el mejor esfuerzo es sin duda *Gestarescala*) y, por supuesto, el ciclo «metafísico» más reciente, que incluye sus novelas más llamativas, *Ubik* y *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*. En dicha perspectiva, *El doctor Moneda Sangrienta* [1965] puede asignarse a un pequeño grupo intermedio pero crucial de novelas escatológicas, junto con otra obra de menos éxito, *Los simulacros*. En estas dos novelas emerge, por primera vez, la estructura argumental desconcertante y caleidoscópica que asociamos con la producción madura de Dick. Al mismo tiempo, dicho ciclo nos ayuda a entender los orígenes y la función de esta repentina y alarmante proliferación de subtramas, personajes menores y exuberantemente digresiones episódicas, porque ambas obras dramatizan la purga utópica de un mundo caído e históricamente corrupto mediante una sobrecarga culminante final, una explosión suprema más allá de la cual emergen los esbozos de un orden social nuevo y más sencillo. Pero en ambos casos la «codificación» del mal, así como su exorcismo, es distinta: en *Los simulacros* [1964], éste es político y económico, y es una gran empresa, pero también la elite que ocupa el poder en el sector del ocio, la que invita a la purga; mientras que en *El doctor Moneda Sangrienta,* la crisis histórica se expresa mediante la familiar denuncia contracultural de una ciencia maligna o perversa (compárese con Vonnegut en *Cuna de gato*), emblemáticamente representada por la invención de la bomba atómica.

---

[1] Respecto a la cronología, véase la nota 1 del siguiente artículo.

En este libro en particular, de hecho por primera y última vez en la narrativa de Dick, se nos hace observar un acontecimiento que de un modo u otro sirve de prerrequisito o premisa de otros libros, pero que cuando la mayoría de éstos empiezan ya se encuentra en el pasado: el cataclismo atómico, la Tercera Guerra Mundial, el holocausto a partir del cual derivan todo los peculiares futuros cercanos de Dick y en el que encuentran su sostén histórico. Sólo aquí podemos ver caer las bombas y desplomarse los edificios; de hecho, una típica escena retrospectiva aísla el momento y atrae hacia él nuestra atención con intensidad alucinatoria. Por ello querríamos preguntar, desde el comienzo, por qué esa visión de la catástrofe, en la que otros escritores de ciencia ficción no han mostrado la misma renuencia a centrarse, debería ser representada con tan poca frecuencia por un escritor que por los demás no se conoce por sus remilgos; o, por invertir el orden de prioridades, qué hay en la construcción de *El doctor Moneda Sangrienta* que le permite al texto presentar esta visión.

En el contexto del mundo de Dick, por la estética y la línea narrativa tan inconfundiblemente propia del autor, la materia prima de la destrucción atómica presenta problemas artísticos distintos a cualquier otra, problemas delicados y estratégicos, que afectan al propio andamiaje de la construcción novelística de Dick. En ninguna otra parte, de hecho, se revela con tanta claridad la ambivalencia fundamental de su imaginación, una ambivalencia que es, sin embargo, la fuente misma de su fuerza en otras partes y el mecanismo formativo de su invención. Porque el argumento sobre el cataclismo atómico de *El doctor Moneda Sangrienta* no es meramente que Bluthgeld lo considere una proyección de sus propios poderes psíquicos, sino que, a medida que avanza el libro, nosotros mismos seamos cada vez menos capaces de distinguir entre lo que me veo obligado a denominar explosiones «reales», y las que se producen dentro de la psique. Todos los lectores de Dick conocen esta incertidumbre de pesadilla, esta fluctuación de la realidad, a veces explicada por las drogas, a veces por la esquizofrenia y a veces por nuevos poderes de ciencia ficción, en la que, por así decirlo, el mundo psíquico sale y reaparece en forma de simulacro o de una habilidosa reproducción fotográfica de lo externo. En general, el efecto de estos pasajes, en los que la línea narrativa se despega de su referente y empieza a disfrutar de una especie de banda de Moebius temporal, es el de eliminar por completo el límite entre lo real y lo alucinatorio, y desacreditar la pregunta, por lo demás inevitable, planteada por el lector en cuanto a cuáles de los sucesos contemplados deben considerarse «ciertos».

En dichos momentos, la obra de Dick va más allá de la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, y con ello afronta el dilema que de un modo u otro caracteriza a toda la literatura moderna de importancia: la intolerable pero inevitable opción entre una literatura del yo y un lenguaje de una exterioridad impersonal, entre el subjetivismo de los lenguajes personales y las historias casuísticas, y esa nostalgia por lo

objetivo que conduce fuera del ámbito de la experiencia individual o existencial hacia un lugar tranquilizadoramente estable, lógico y estadístico. La fuerza de Dick radica en el esfuerzo por conservar la posesión y el uso al mismo tiempo de sistemas de explicación subjetivos y objetivos mutuamente excluyentes. La atribución causal, por consiguiente, de las experiencias alucinatorias a las drogas, a la esquizofrenia o a la vida a medias, no es tanto una concesión a las exigencias del tipo de lectura o de explicación más antiguo como un rechazo a esa primera solución, ahora arcaica, del simbolismo y del movimiento moderno: la completa fantasía y la narración onírica. Atribuir sus pesadillas a las drogas, la esquizofrenia y la vida a medias es por lo tanto un modo de afirmar la realidad de dichas pesadillas y de evitar que las experiencias intolerables de las mismas sean desactivadas mediante la acusación de que se trata de un surrealismo inofensivo; un modo de conservar la resistencia y la densidad del momento subjetivo, de resaltar el compromiso de su obra con la alternancia en sí como contenido básico. Y esta discontinuidad coincide con nuestra existencia fragmentada bajo el capitalismo; dramatiza nuestra presencia simultánea en los compartimentos separados del mundo personal y del público, nuestra condena doble a la historia y a la psicología en escandalosa concurrencia.

Ahora, sin embargo, queda claro qué es lo específico del estallido atómico como acontecimiento literario en dicho mundo, porque con él la cuestión del referente, del valor de la verdad de la narración, vuelve con fuerza. A Dick se le hace imposible hacer lo que puede hacer en otras partes: impedir el restablecimiento del principio de la realidad y la reconstitución de la experiencia en el doble ámbito sellado de lo objetivo y lo subjetivo. Porque, al contrario que los saltos en el tiempo, las alucinaciones y los espejismos cuatridimensionales de los demás libros, el holocausto atómico es un suceso colectivo sobre cuya realidad el lector no puede sino decidir. La ambigüedad narrativa de Dick puede contener la experiencia individual, pero corre muchos más riesgos al evocar los materiales de la historia mundial, como con la imagen de una nube en forma de hongo. Y tras esta dificultad, quizá, radica el sentimiento de que el propio Estados Unidos y sus instituciones están tan masivamente situados, son tan inquebrantables, tan incambiables (excepto mediante una destrucción total), que la modificación parcial disponible en la vida privada mediante las drogas y recursos análogos es aquí poco convincente e ineficaz. ¿Cómo, entonces, consigue *El doctor Moneda Sangrienta* asimilar algo que en apariencia se sitúa, por definición, fuera del alcance de las posibilites estéticas de Dick?

Toda la trama de la novela es bastante convencional; seguimos a varios supervivientes de la explosión en sus diversas aventuras postatómicas, todas las cuales parecen alcanzar un clímax en la muerte de Bluthgeld (el Dr. Moneda Sangrienta del título, que supuestamente se refiere a Edward Teller), y todas las cuales tienen una especie de código en el regreso a Berkeley como una gradual reemergencia de la ci-

vilización. Pero me parece que el contenido de las aventuras individuales, y el detalle de la novela, no puede entenderse realmente mientras no nos percatemos de la presencia operativa en su interior de cierto número de sistemas de los cuales los sucesos superficiales se ven ahora como sendas combinaciones y articulaciones.

El principal, como a menudo ocurre en los relatos no realistas, los relatos no dependientes de presuposiciones lógicas y percepciones habituadas, es el formado por toda una constelación de personajes peculiares. La revelación –hecha de pasada, sin grandes aspavientos– de que la figura que da el punto de vista inicial (Stuart) resulta ser negro tiene la función de escenificar la aparición de la primera figura realmente inusual –Hoppy Harrington, a quien le faltan ambas piernas debido a la focomelia que le causó la talidomida– en la perspectiva todavía bastante «realista» y cotidiana del estigma social: ambos trabajan para un empresario que se enorgullece de dar trabajo a personas excluidas en general de la sociedad blanca estadounidense que todos conocemos. Sólo más tarde, después de que estalle la bomba, empiezan a florecer los verdaderos mutantes; pero me parece que estas primeras páginas tienen la función de empezar lentamente a separarnos de nuestro conjunto ordinario de personajes y de desprogramar nuestras reacciones tipológicas, preparándonos para un espacio narrativo en el que sistemas nuevos y desconocidos de clasificar personajes pueden operar a plena marcha, sin trabas por parte de las presuposiciones culturales y personales del lector.

El primer indicio de que estos diversos personajes no existen como meras curiosidades aisladas, como monstruos inconexos de diversos tipos, lo proporciona el destino de «el primer hombre en Marte», inmovilizado en una órbita eterna por el estallido de la guerra, que a partir de entonces circunda la Tierra como una especie de pinchadiscos celestial vagamente izquierdista, cuya tarea es la de proporcionar un repetidor de comunicaciones entre las áreas atacadas sobre las que pasa, y que el resto del tiempo reproduce horas de música grabada y lee en alto unos cuantos textos de los que dispone –*La servidumbre humana* de Somerset Maugham, por ejemplo– que quedan del patrimonio cultural en los albores de estas nuevas eras oscuras. Dangerfield es, por supuesto, un ser humano más o menos ordinario, pero algunos aspectos de su situación empiezan lenta –e inesperadamente– a imponer una analogía con la de Hoppy. Considérese, por ejemplo, la reflexión de Stuart sobre el carácter de éste: «Ahora, por supuesto, uno ve muchos focomelos, y casi todos en sus "móviles", exactamente como lo había estado Hoppy, cada uno situado en pleno centro de su pequeño universo, como un dios sin brazos ni piernas»[2]. Esta imagen

[2] P. K. Dick, *Dr Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb*, Nueva York, 1965, p. 96 [ed. cast.: *El doctor Moneda Sangrienta*, Barcelona, Edhasa, 1988], las demás referencias se darán en el texto.

podría también caracterizar el sagrado aislamiento de Dangerfield mientras rodea la Tierra, pero un recuerdo de niñez de Hoppy refuerza el paralelo: «“una vez un carnero me embistió y salí volando por los aires. Como una pelota” […] Todos rieron, ahora: él mismo y Fergesson y los dos mecánicos; imaginaron qué aspecto tendría, Hoppy Harrington, a los siete años, sin brazos ni piernas, sólo torso y cabeza, rodando por el suelo, aullando de miedo y dolor; pero era divertido, él lo sabía» (pp. 18-19). Esta capacidad que Hoppy tiene de lanzar cuerpos al aire como balones de fútbol resulta más tarde mortal (la muerte de Bluthgeld), pero sugiere también una afinidad quinestésica por el destino de Dangerfield, cuya vida está albergada en una unidad cilíndrica que rueda por un espacio vacío. Y cuando se recuerda que esta línea argumental alcanza su clímax en el intento de Hoppy por intercambiarse, mediante su propia voz y sus capacidades de imitación, por el enfermo Dangerfield, la analogía entre ambas posiciones se vuelve inconfundible.

Pero no son exactamente simétricos. Los sucesos posteriores, y la introducción de personajes nuevos y cada vez más extraños, parecen señalar que en todo caso, Hoppy no se parece suficientemente a Dangerfield. En esta fase, de hecho, en la creciente prosperidad postatómica del colectivo de West Mann, es como si Hoppy, con sus complicadas prótesis y sus notables habilidades para reparar e inventar, se hubiese convertido en una figura demasiado activa como para mantener la analogía con el pinchadiscos prisionero. El mecanismo productor de episodios de la novela genera entonces un nuevo ser, una réplica más monstruosa y más adecuada, en forma del homúnculo Bill, transportado dentro del cuerpo de su hermana y que le envía mensajes a ella y a los demás que se encuentran en el mundo exterior, pero tan decisivamente aislado del mundo como el propio Dangerfield.

De hecho, podría sugerirse que toda la acción de la novela se organiza en torno a este repentino cambio de relaciones, esta repentina rotación del eje del sistema de personajes del libro con la introducción del nuevo ser. Podemos describirlo como un problema de sustituciones: el error de Hoppy es creer que él es el número opuesto a Dangerfield y, como tal, que está de algún modo destinado a sustituirlo. De hecho, sin embargo, su misión en la trama es muy distinta, porque está llamado a eliminar al siniestro Bluthgeld, que todavía no figura en nuestra cuenta y cuya anomalía (paranoia esquizofrénica) no parecería una discapacidad física como la ejemplificada por Hoppy o Bill o, por extensión metafórica, el propio Dangerfield.

Pero antes de intentar integrar a Bluthgeld en nuestro esquema, enumeremos rápidamente los otros monstruos o seres anómalos que pueblan esta obra extravagante. Hemos omitido, por una razón, el ámbito de los propios muertos, al que Bill tiene acceso especial: «billones y billones, y todos distintos […] Enterrados

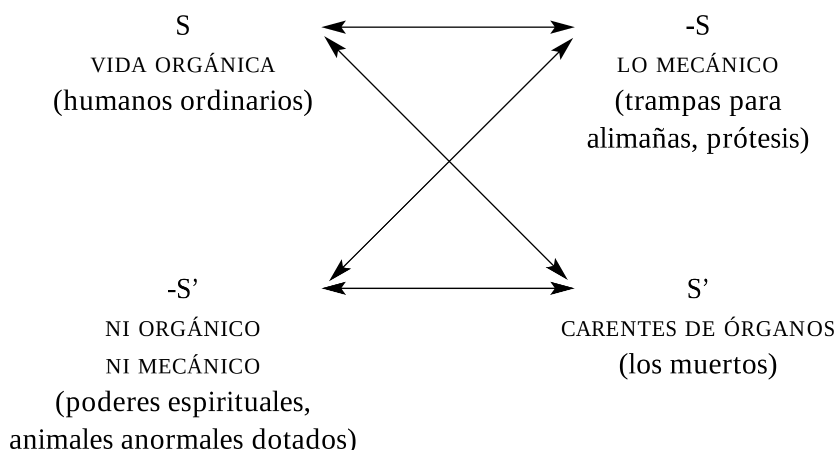
en el suelo» (p. 136). Aquí empieza a tomar forma, por lo tanto, el mundo de vida a medias de *Ubik;* pero en cuanto entidades los muertos son muy distintos de Bill o de Dangerfield porque, igualmente aislados, no tienen modo de actuar o de influir sobre el mundo exterior, y ni siquiera pueden, como los anteriores, enviarle mensajes: «pasado un punto, los muertos profundamente enterrados no eran muy interesantes porque nunca hacían nada, sólo esperaban. Algunos, como Mr. Blaine, pensaban todo el tiempo en matar, y otros sólo soñaban como vegetales» (p. 155).

Por último, entre las extremas variedades de fauna mutante en el paisaje postatómico, no debemos olvidar a los denominados «animales brillantes», criaturas con habla y capacidad organizativa, como el perro parlante de Bluthgeld o los enternecedores sujetos de las siguientes anécdotas: «"Escucha, amigo –dijo el veterano–, tengo una rata de compañía que vive bajo los pilotes conmigo. Es lista; toca la flauta, no te miento, es cierto. Yo le hice una flautita de madera y ella la toca con la nariz" [...] "Déjame hablarte de una rata a la que una vez vi hacer un acto heroico", empezó el veterano, pero Stuart lo cortó» (pp. 98-99). Estos dotados animales le proporcionan a Stuart sus medios de vida, la venta de las trampas homeostáticas para alimañas de Hardy, dispositivos mecánicos apenas menos inteligentes que la presa a la que deben cazar, y que por lo tanto pueden tener el mismo derecho a considerarse otra variedad de criatura nueva.

Sugeriré ahora que todos estos seres, juntos, se organizan en permutaciones sistemáticas de un complejo de ideas o características muy limitado, que gira en torno a la idea de *organismo* y *órganos,* de aparatos mecánicos, y (en el caso de los focomelos) de prótesis. Pero los resultados de estas combinaciones son mucho más complicados que una simple oposición entre lo orgánico y lo mecánico, y el rectángulo semántico de A. J. Greimas[3] nos permite proyectar las diversas posibilidades inherentes al sistema, como se muestra en el diagrama.

---

[3] Este impresionante aparato se basa en la idea de que los conceptos no existen aislados sino que se definen en oposición mutua, en grupos relativamente organizados; y en el refinamiento añadido de que existe una distinción básica entre lo opuesto o contrario, de lo contradictorio, S. Así, si S es el bien, -S es el mal, mientras que S' es una categoría algo distinta de cosas «no buenas» en general. La determinación de lo negativo de -S es más complicada, como muestro en el texto; y como se demuestra también más adelante, existe la posibilidad añadida de introducir términos más complicados que unen estos términos sencillos de diversos modos. Se puede encontrar un análisis más amplio de este esquema en A. J. Greimas, «The Interaction of Semiotic Constraints», *Yale French Studies* 41, 1968; y también en mi libro *Prison-House of Language,* cit., pp. 162-168; así como mi Introducción al libro de A. J. Greimas, *On Meaning,* Minneapolis, 1987 [ed. cast.: *Del sentido,* Madrid, Gredos, 1989].



Los cuatro términos autogenerados del gráfico representan las unidades atómicas más simples del sistema de personajes de *El doctor Moneda Sangrienta.* Pero debería señalarse que, con la posible excepción de la S (o, en otras palabras, de todos los personajes humanos *normales* del libro), todos forman en otro sentido mera parte del trasfondo de la obra, proporcionando una especie de nuevo medio ambiente vivo para la acción que en él se desarrolla, y marcando las coordenadas de la vida de este universo postatómico, fijando los límites dentro de los cuales se desplegará el argumento sin que ellos participen realmente en él. En particular, habrá quedado claro que ninguno de los personajes verdaderamente aberrantes arriba descritos puede acomodarse con facilidad dentro de cualquiera de los cuatro términos básicos.

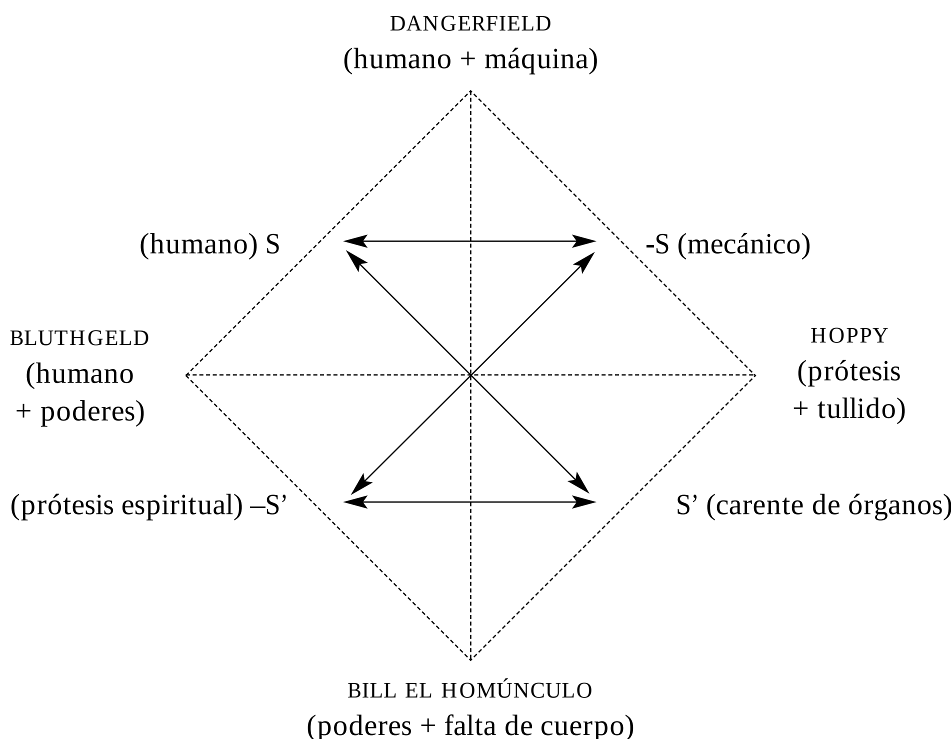
Pero la capacidad generativa del rectángulo semántico no se agota con estos cuatro elementos primarios. Por el contrario, su modo específico de producción conceptual es el de construir toda una serie de entidades complejas a partir de las diversas combinaciones nuevas que lógicamente se pueden obtener entre los términos sencillos. Estos conceptos sintéticos nuevos y más complicados se corresponden con los diversos lados del rectángulo semántico, de modo que el término complejo designa una idea de un fenómeno capaz de unir en sí mismo ambos términos de la oposición inicial S y -S, mientras que el término neutral rige consecuentemente los negativos de ambos, una síntesis de los términos inferiores -S’ y S’. Técnicamente, las combinaciones respectivas del lado derecho y del lado izquierdo del rectángulo se conocen respectivamente como las implicaciones positivas y negativas, mientras que las diagonales se designan como los ejes deícticos. Algo de experimentación muestra que estas cuatro combinaciones se corresponden exactamente con los cuatro personajes o actores anómalos principales del libro.

El término complejo, por ejemplo, un ser que uniría un cuerpo humano normal (S) con una máquina o prótesis mecánica (-S), sólo puede ser el propio Dangerfield,

mientras circunda eternamente la tierra unido a su satélite. La deixis negativa que emerge de la unión de una prótesis con un ser tullido (S + S' carente de órganos) es por supuesto Hoppy Harrington, el focomelo. El neutro presenta quizá mayores problemas, en la medida en que implica la enigmática cuarta posición, -S' + S', en sí la negación de una negación y por lo tanto en apariencia carente de contenido positivo alguno. Pero si leemos este término particular, que no es ni organismo ni máquina, sino algo del orden de una prótesis *espiritual*, una especie de complemento a la existencia orgánica o mecánica que es cualitativamente diferente de ambas, percibimos la presencia de este ámbito tan característico en las obras de Dick en las que, bajo el estímulo de las drogas o del trastorno esquizofrénico, la visión, el sexto sentido, la precognición, la alucinación, son posibles. Si se acepta esta interpretación, el término neutral se entenderá como una combinación entre una simple prótesis espiritual o un poder complementario y un ser carente de órganos; y queda claro que lo que se designa sólo puede ser el homúnculo Bill, con su acceso al ámbito de los muertos y su ausencia del mundo de la existencia física. Nuestro esquema tiene la ventaja añadida de permitirnos integrar al propio Bluthgeld en un sistema más generalizado de personajes anómalos. Mientras nuestros rasgos o características básicos se limitaban a la oposición de lo orgánico y lo mecánico, el sistema no parecía tener una particular importancia para la figura de Bluthgeld. Con la idea de los poderes espirituales, su posición con relación a los demás personajes se define ahora con más facilidad, y parecería apropiado asignarle la función todavía no asumida de la denominada deixis positiva o, en otras palabras, la síntesis de S (humano ordinario) y -S' (prótesis espiritual). Ahora su relación privilegiada con Hoppy Harrington se hace también comprensible: sólo en el focomelo recaerá la capacidad de destruir a Bluthgeld, porque Hoppy es el reverso o la imagen especular de éste; porque en apariencia Hoppy es creación de Bluthgeld, y los demás personajes creen que es el resultado genético de la notoria catástrofe provocada por la lluvia radiactiva en 1972, de la que el científico fue responsable. En realidad, sin embargo, es resultado de la talidomida de un periodo anterior –1964– y no le debe nada a Bluthgeld, a quien por lo tanto tiene libertad para aniquilar.

Podemos ahora articular este nuevo sistema de combinaciones en un diagrama. Este esquema no sólo nos permite explicar la construcción de los principales personajes de *El doctor Moneda Sangrienta* y comprender la relación que mantienen entre sí, sino que también nos proporciona material para captar su valor simbólico, y así finalmente para interpretar los extraños acontecimientos que la novela recuerda. La disposición sistemática aquí propuesta, por ejemplo, sugiere que los cuatro personajes se distinguen por funciones o ámbitos de actividad y competencia específicos. Si, por ejemplo, tomamos el *conocimiento* como tema, y examinamos en consecuencia las diferentes posiciones, descubrimos que cada una se corresponde con un tipo

específico de poder cognitivo: así, Hoppy posee conocimiento sobre el futuro además de un conocimiento quinestésico y un control de la materia inorgánica; Bill, el homúnculo, posee conocimiento (verbal) sobre los muertos y conocimiento/control quinestésico de la materia orgánica. Por su parte, el psicoanálisis final a larga distancia del doliente Dangerfield sugiere que el tipo particular de conocimiento asociado con él es el conocimiento (verbal o teórico) del pasado, y que él es, por supuesto, el guardián de una cultura terrestre casi aniquilada. En cuanto a Bluthgeld, su ámbito es seguramente el conocimiento en general, los secretos teóricos de la materia inorgánica (y el control quinestésico de ésta), es decir, del propio universo.



Pero, mientras enriquecemos el contenido temático de las cuatro posiciones, parece posible caracterizarlas de un modo más general, que en última medida nos permita verlas en función de una posición temática básica y dominante. Así, cada posición o combinación parecería corresponderse también con un tipo determinado de actividad profesional: Dangerfield es entonces, como ya hemos señalado, una especie de DJ celestial, una versión entre muchas del típico famoso del espectáculo de Dick, cuya encarnación más reciente es el Jason de *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía*. Opuesto a esta valoración de la palabra, Hoppy ocupa su lugar como personifi-

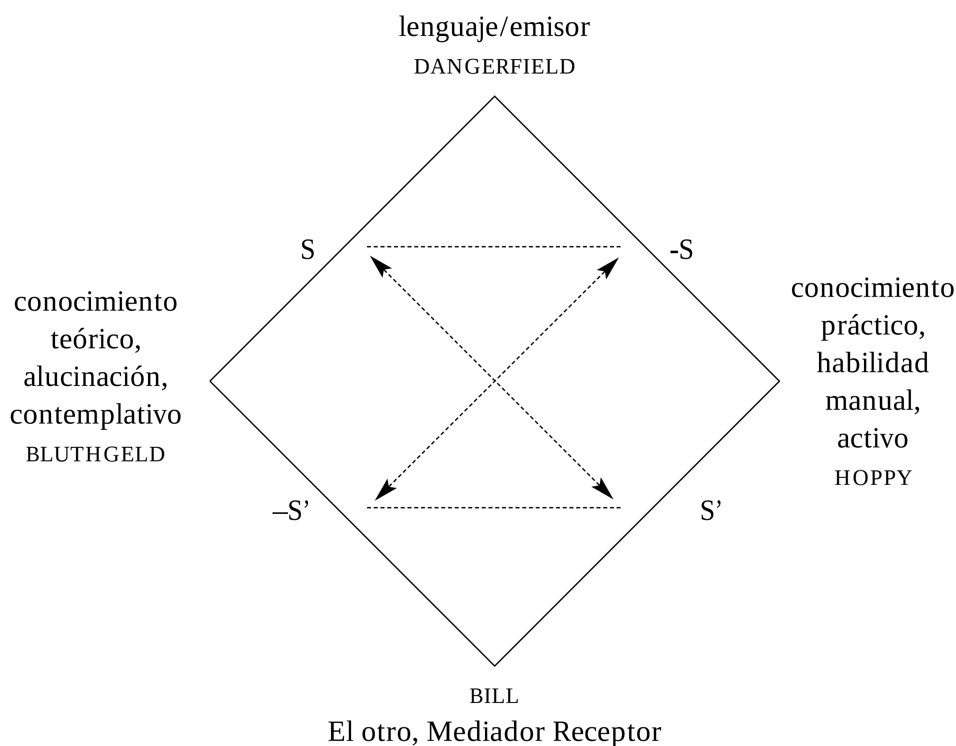
cación de la otra forma de actividad creativa del mundo de Dick, a saber, el manitas o inventor artesano. Las otras dos figuras no parecen a primera vista encajar muy bien en este esquema de cosas: Bluthgeld es por supuesto el prototipo de científico loco, pero más directamente, en el transcurso de la acción del libro, el psicótico y el visionario; mientras que Bill –a juzgar por las interminables conversaciones que con él mantiene su hermana Edie, para agotamiento de sus mayores– parecería mejor describirlo como un compañero de juegos imaginario.

Aun así, hasta esta aproximación sugiere algunas oposiciones temáticas mayores: hay un sentido en el que tanto Hoppy como Bluthgeld tienen como objetivo privilegiado el mundo de las cosas, que se dividen entre ellos siguiendo el eje tradicional y familiar de la actitud contemplativa y la activa. Bluthgeld, ya sea como científico o como loco, ve la estructura del mundo de un modo contemplativo, y esto sugiere que su gran pecado fue el de haber pasado, ya fuera de manera voluntaria o inadvertida, del ámbito de la contemplación al de la acción (la consecuencia de las pruebas de 1972, la Tercera Guerra Mundial). En cuanto a Hoppy, su conocimiento del futuro es, como su habilidad mecánica, sólo parte del equipamiento necesario para la supervivencia, pero sus crecientes poderes psíquicos sugieren que abusa de esta posición particular, de una manera no muy diferente a la de Bluthgeld, y plagada de peligros similares.

En la medida en que forma un apéndice estructural de Dangerfield, estoy tentado de describir al homúnculo Bill como el conocido eje que la teoría de la información proporciona entre el emisor y el receptor. Bill también envía mensajes, desde luego, pero en relación con el ámbito de los muertos su principal función es seguramente la de recibirlos, la del oyente ausente de conversaciones imaginarias, ese orificio abierto que es la función del interlocutor en todo discurso, incluso la de la soledad absoluta. En torno al personaje de Bill, por lo tanto, se articula toda la sintaxis comunicativa de las relaciones interpersonales, de modo que en este punto el eje vertical, que incluye las posiciones de Bill y Dangerfield, parece por su énfasis lingüístico distinguirse de forma muy nítida del otro eje que rige el mundo de los objetos (véase el gráfico).

El eje verbal que incluye las posiciones de Bill y Dangerfield debe ahora verse como un eje primordialmente lingüístico, y distinguirse drásticamente del eje horizontal que incluye las posiciones de Bluthgeld y Hoppy y que se refiere a la física. Además, el eje vertical Bill-Dangerfield es el del uso del conocimiento para el bienestar de la comunidad (prefigurado por el asesinato «justo», para bien de la comunidad), mientras que el eje horizontal compuesto por Bluthgeld-Hoppy es el de la perversión del conocimiento o su manipulación (incluso literalmente en el caso del «manejo» a distancia de Hoppy), que amenaza con destruir a la comunidad humana. El eje comunicativo Bill-Dangerfield, que reúne el pasado y el presente, los vivos

y los muertos es, por lo tanto, lugar y portador de actividades que refuerzan la vida en la novela, mientras que el eje inorgánico o físico Bluthgeld-Hoppy es el ámbito de la locura individualista que, si no se controla, acabará esclavizando y con toda probabilidad destruyendo la vida humana en la Tierra. Claramente, la solución de Dick a los problemas político-existenciales fundamentales a los que se enfrenta la humanidad se decanta aquí por el arte y el lenguaje y no por un diagnóstico científico explícito que se encontraría de frente con el problema político. No obstante, Dick parece comprender que el campo verbal, lingüístico y comunicativo no puede por sí solo proporcionar una solución. El carácter alegre de Bill asciende por lo tanto, mediante su síntesis como mínimo aproximada de los poderes verbales y quinésicos, de las comunicaciones y la intervención física activa a la categoría de mediador definitivo, árbitro y casi podría decirse salvador en el microcosmos de *El doctor Moneda Sangrienta.*



Con los sistemas de personajes del libro así revelados, quizá podamos ahora intentar leer su acción en conjunto. Brevemente, puede sugerirse que el libro se organiza en torno a dos líneas narrativas, una de las cuales sigue al propio Bluthgeld y a quienes lo conocen, y la otra implica a Hoppy Harrington y sus respectivos conoci-

dos. El narrador privilegiado o «punto de vista» de la primera trama es Bonnie, el de la segunda es Stuart McConchie. De ahí que la llegada de Stuart a la comuna del Condado de West Marin, donde vive Bonnie y donde Bluthgeld se oculta, sirva para disparar la explosiva interacción entre ambas líneas argumentales, el mortal encuentro entre Hoppy y Bluthgeld, y el resultado final.

El fin u objetivo del desarrollo de la acción es evidentemente neutralizar al peligroso y siniestro Bluthgeld y retirarlo de la escena humana en general; la complejidad de la intriga resulta de la dificultad de conseguirlo. Porque finalmente todos consideran a Bluthgeld la causa, en persona, de la Tercera Guerra Mundial; pero esta visión personalizada y maniquea de la historia nos implica en curiosas antinomias conceptuales de las que puede considerarse que el relato es un intento simbólico de solucionar. Parecería adecuado, por lo tanto, seguir a este respecto el ejemplo de Lévi-Strauss[4] en su análisis del mito como construcción narrativa de mediaciones o síntesis simbólicas cuyo propósito es la resolución, en forma de relato, de una contradicción que la cultura en cuestión es incapaz de resolver en la realidad. En el presente contexto, esta contradicción puede formularse como sigue: ¿cómo puede uno librarse de la causa de algo tan devastador como la guerra atómica, cuando –para funcionar como causa suya, en primer lugar– ese determinante causal supremo debe ser todopoderoso y por lo tanto imposible de eliminar? Por decirlo en función del argumento, el único modo de poder imaginar que un individuo como Bluthgeld sea la «causa» de la Tercera Guerra Mundial es dotarlo de un poder tan inmenso que a partir de entonces sea imposible imaginar poder alguno capaz de igualarlo. Si se quiere, la contradicción es más inherente al pensamiento liberal que a la realidad: si la política mundial no se ve como expresión de la clase y la dinámica político-económica nacional que tienen una lógica interna propia, sino por el contrario como resultado de las decisiones de agentes libres y conscientes, algunos de ellos buenos (nosotros) y otros malos (el enemigo, sea quien sea), entonces queda claro que el problema de las fuentes de poder del adversario maligno volverán una y otra vez con una especie de persistencia angustiosa e incomprensible. Como cualquier buen «izquierdista» estadounidense, por supuesto, Dick considera que el enemigo es la elite poderosa estadounidense, y en especial sus físicos nucleares; pero ese punto de vista, por atractivo que pueda ser, sigue prisionero de las mismas contradicciones básicas que la ideología liberal a la que imagina oponerse.

En la novela, la solución radica en el desarrollo de una contrafuerza, un adversario con suficiente poder como para neutralizar la magia de Bluthgeld y así destruirlo. Ésta es la función de Hoppy Harrington, y el focomelo aumenta su poder a me-

---

[4] Véase Claude Lévi-Strauss, «The Structural Study of Myth», en *Structural Anthropology*, cit., pp. 202-228.

dida que avanza el libro; objetivamente porque las necesidades de la nueva comunidad postatómica fomentan el crecimiento y la diversificación de sus especiales talentos, y subjetivamente en la medida en que la confianza en sí mismo sigue el ritmo de la inmensa gama de nuevos inventos y armas que ha podido desarrollar (algunos psíquicos). Junto con esta nueva confianza en sí mismo, sin embargo, su resentimiento también se intensifica. Cuando llega el momento del enfrentamiento con Bluthgeld, el propio Hoppy es una figura peligrosamente paranoica, potencialmente tan dañina para la comunidad como el hombre al que ahora puede destruir. Así, se produce aquí una especie de interminable regresión, en la que cualquier adversario con suficiente poder como para destruir al mal en su fuente se vuelve entonces suficientemente peligroso como para necesitar a su vez un justo castigo, y así sucesivamente (véase una de las primeras novelas de Dick, *El martillo de Vulcano*). La contradicción básica, en otras palabras, no se ha resuelto, sino meramente desplazado al mecanismo diseñado para eliminarla, donde sigue funcionando sin perspectiva alguna de resolución.

La elegancia de la solución de Dick a este dilema en apariencia irresoluble convierte esta novela en una especie de ilustración común del mecanismo que el estructuralismo ha adoptado como objeto de estudio privilegiado y que ha parecido subrayar un paralelismo básico entre el funcionamiento de los sistemas de parentesco y los del lenguaje, entre las reglas que rigen la entrega de regalos en las sociedades primitivas y las que funcionan en el sistema de mercado, entre los mecanismos del desarrollo político e histórico y los de la trama. Éste es el fenómeno del *intercambio,* y en ninguna parte es el destello entre polos contrarios tan dramático como en aquel momento de *El doctor Moneda Sangrienta* en el que se cuadra el círculo y la mente del malévolo Hoppy, a punto de hacerse con el mundo, es sustituida por la del homúnculo: «“Yo soy el mismo; soy Bill Keller –dijo el focomelo–. No Hoppy Harrington”. Apuntó con su extensor manual derecho. “Ése es Hoppy. A partir de ahora ése es él”. En la esquina yacía un marchito objeto de varios centímetros de largo, parecido a un amasijo; tenía la boca abierta en una vacuidad congelada. Había en él una cualidad humana, y Stockstill se acercó a recogerlo» (pp. 211-212). Lo que hace posible el intercambio es la peculiar condición del cuerpo del homúnculo, a un tiempo fuera y dentro del mundo; Bill estaba aferrado a algo real, un cuerpo fetal que murió con rapidez al ser expuesto a la atmósfera; pero en otro sentido, era el único de los cuatro personajes que *carecía* de cuerpo y por lo tanto podía cambiar de lugar sin el desarrollo de una elaborada fuerza contraria que pudiera después –como en la infinita regresión arriba descrita– convertirse en amenaza por derecho propio. En otras palabras, Hoppy se enfrenta a Bluthgeld en los propios términos de éste, mientras que la sustitución de Hoppy por Bill equivale a un cambio de ese sistema a uno nuevo; y esto se hace posible cuando el propio Hoppy infringe su sis-

tema y sus poderes particulares. Porque su intención era sustituir a Dangerfield mediante la imitación, es decir, usando una habilidad verbal y lingüística muy distinta de la quinestésica con la que había batido a Bluthgeld. Pero en este punto, por lo tanto, es vulnerable al uso superior del mismo poder puramente verbal por parte de Bill, que lo intimida y lo desmoraliza con su propio uso de las voces de los muertos, y después acaba con él mediante una completa transferencia de personalidad, combinando el poder verbal con el quinestésico.

El cambio básico en cuestión podemos ahora entenderlo como sustitución de un eje por otro, el de Bluthgeld y Hoppy por el de Dangerfield y el homúnculo, el de la existencia –ya sea práctica o contemplativa– en el mundo de los objetos por el del lenguaje. El primer eje –el horizontal, en nuestra representación esquemática– está por supuesto marcado negativamente, y sus dos extremos son malignos o malévolos desde el punto de vista del relato. De ahí no se deduce, sin embargo, que el otro eje sea en contraste completamente positivo; de hecho, en la mayor parte de la novela tanto Bill como Dangerfield están inmovilizados o paralizados. Incluso al final, ambos se mantienen bajo una deprimente restricción de la movilidad y de las potencialidades humanas en general, lo cual sirve para privar a la resolución de la novela de tonos que de lo contrario podrían resultar complacientes o inaceptablemente estetizantes.

Porque, parece claro que el suceso básico visualizado en *El doctor Moneda Sangrienta* es la sustitución del ámbito de las cosas por el ámbito del lenguaje, la sustitución del mundo de la actividad empírica, el trabajo cotidiano capitalista y el conocimiento científico más antiguos por ese mundo más nuevo de comunicación y de mensajes de todo tipo que tan bien conocemos en esta era de consumo y servicios. En realidad, me parece que este cambio contiene muchos elementos negativos y dudosos, y que da la bienvenida a evoluciones muy poco aptas, que no son necesariamente una bendición completa. Es por supuesto la mera distinción de estos dos ejes –basada en el «hecho» de la guerra atómica– lo que permite que en *El doctor Moneda Sangrienta* el intercambio se produzca de manera tan asombrosa y ejemplar. Pero incluso en esta novela, hay un asomo de preocupación amalgamadora por el lenguaje y preocupación por los objetos en Bill, de modo que la solución de cambio sólo es provisional, y relativamente inestable. En este punto me gustaría volver de esta novela a otras obras de Dick para determinar si se mantiene la prioridad del lenguaje sobre los objetos. Parecería que en algunas de las otras obras (*Gestarescala*, por ejemplo, o más recientemente, *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía*), las artesanías, en especial la alfarería, se entienden como una síntesis distinta entre el arte y el trabajo, y la tendencia se desarrolla más explícitamente en el presente libro.

En todo caso, nuestro análisis no está completo hasta que volvemos de este por así decirlo nivel sobrehumano del relato –las interacciones entre los diversos términos sintéticos o complejos del sistema de personajes– a la realidad más prosaica de

personajes humanos ordinarios como Bonnie o Stuart, que constituyen, como ya he sugerido, sólo un término simple entre otros en el sistema original. Ahora puede afirmarse con confianza, me parece, que lo aplicable a los demás términos simples (las máquinas, los muertos, los animales) es aplicable también a la población humana de *El doctor Moneda Sangrienta,* a saber, que proporcionan un telón de fondo y los espectadores y los mirones de un drama que en gran medida los supera en importancia. Así la novela registra un parentesco formal con obras anteriores de Dick, como la merecidamente olvidada *Muñecos cósmicos,* en la que los humanos ordinarios sirven de juguetes a fuerzas cósmicas mitológicas, la diferencia es que aquí esas fuerzas no tienen contenido teológico ni jungiano sino que se corresponden con las mismísimas realidades de la historia moderna (la técnica científica, por una parte, y la red de comunicación, por otra).

En lo que a los personajes humanos corrientes del libro se refiere, por lo tanto, el drama representado no tanto sobre ellos como entre ellos equivale a una purificación y un restablecimiento de la sociedad, al renacimiento de un Berkeley nuevo y utópico sobre las ruinas del viejo, en cuyas calles podía periódicamente verse a siniestros Bluthgelds (y seguramente la elección del sitio de ese ensayo completo de mayo de 1968 que fue el Free Speech Berkeley [«Berkeley de la libertad de expresión»] en 1963 –dos años antes de que se publicara la novela de Dick– no sea accidental y tenga implicaciones históricas que trascienden en gran medida a todos los motivos autobiográficos que puedan haber influido también). Decir que la forma social a la que corresponde la obra de Dick es la ciudad pequeña sería transmitir algo anacrónico en el presente contexto social; o en todo caso, añadiríamos que debe entenderse como la ciudad universitaria que nunca conoció el provincianismo ni la claustrofobia de las calles principales del Medio Oeste estadounidense. Y la pastoral de Dick tampoco es puramente agrícola, como el alcanzado en una especie de entusiasmo desesperado por los supervivientes de los diversos cataclismos universales de John Wyndham. Diferente de éstos, o de la pastoral de ciudad pequeña que se ofrece en las mejores obras de Ray Bradbury y Clifford Simak, es un mundo artesanal sobre cuya escasez los diversos productos básicos recobran de nuevo su verdadero valor y reafirman un valor de uso al que las cansadas sensibilidades de la sociedad opulenta, con el cerebro lavado por la publicidad, se había vuelto insensible: así ahora hay algo precioso en cada cigarrillo hecho de tabaco verdadero, y en el vaso de verdadero whisky de preguerra, mientras que hasta el lenguaje de Somerset Maugham se convierte en una especie de tesoro. La visión de refrescar nuestro propio universo paralizado y caído, de una utópica revitalización de los cansados bienes y servicios que nos rodean, la proyección de éstos en una especie de república verdaderamente jeffersoniana a salvo de la bomba atómica, es la recompensa suprema a todas esas luchas y todos esos intercambios complicados que hemos estado

describiendo; y consiguen en gran medida compensar lo que de otro modo habríamos considerado un desequilibrio ideológico en la obra de Dick en general, una defensa del estatus por parte del artista y un excesivo énfasis idealista en el lenguaje y en el arte, en lugar de la acción política. La hostilidad típicamente estadounidense y «liberal» a la política está superada, creo, por esos vistazos a una colectividad reestablecida, vistazos que, en medio de todos los finales felices obligatorios de Dick, lo convierten en un anti Vonnegut, en el portavoz extemporáneo de una conciencia histórica (y utópica) distinta y superior a la limitada visión distópica y apocalíptica tan de moda hoy en día en la ciencia ficción occidental.

X Historia y salvación en Philip K. Dick

Quiero proponer dos principios para abordar a un escritor como Philip K. Dick; me parecen tener el mérito de desalojar o desplazar falsos problemas tradicionales y tercamente aferrados. El primero de estos principios sugiere que reagrupemos esta voluminosa obra en forma de ciclos. Dejando fuera la basura y el trabajo copiado, propongo tres: las denominadas novelas convencionales, de 1955 a 1960 (seguimos teniendo unas siete); el periodo de ciencia ficción, de 1961 a 1968 (incluyo diez novelas, desde *El hombre en el castillo* hasta *Laberinto de muerte*; podríamos discutir acerca de éstas y también fijar las fechas un poco antes o un poco después)[1]; y por último las novelas religiosas, de 1973 a 1981 (unas cinco obras). Una de las cosas que espero conseguir (sin creer verdaderamente que lo consiga)

---

[1] He aquí una lista de las novelas y de las ediciones usadas con fechas de publicación y de composición, siguiendo la cronología dada por Lawrence Surin en *Divine Invasions*, Nueva York, 1989, pp. 290-312 [ed. cast.: *La invasión divina*, Barcelona, Minotauro, 2004]; 1961: *Man in the High Castle*, Nueva York, 1985 [ed. cast.: *El hombre en el Castillo*, Barcelona, Minotauro, 2007]; 1962: *We Can Build You*, Nueva York, 1994 [ed. cast.: *Podemos construirle*, Madrid, Martínez Roca, 1988]; 1962: *Martian Time-Slip*, Nueva York, 1964 [ed. cast.: *Tiempo de Marte*, Barcelona, Minotauro, 2002]; 1963: *Dr Bloodmoney*, cit.; 1963: *Now Wait for Last Year*, Nueva York, 1981 [ed. cast: *Esperando el año pasado*, Gijón, Júcar, 1988]; 1963-1964: *Clans of the Alphane Moon*, Nueva York, 1984 [ed. cast.: *Los clanes de la luna alfana*, Barcelona, Minotauro, 2003]; 1964: *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, cit.; 1966: *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Nueva York, 1984 [ed. cast.: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona, Edhasa, 2006]; 1966: *Ubik*, cit.; 1968: *A Maze of Death*, Nueva York, 1971 [ed. cast.: *Laberinto de muerte*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999]. Las referencias a las páginas que se incluyen en el texto corresponden a estas ediciones en inglés.

es, como ya podrán haber adivinado, desconectar la temática religiosa de las obras anteriores[2].

Mas pasemos al segundo principio, el de tratar todas las obras de un ciclo dado como si fueran variantes de una sola obra e intentar producir lo que he denominado una lectura «sinóptica» de ellas. Los evangelios sinópticos, recuérdese, son los relatos reconstruidos y recombinados que cortan los cuatro evangelios en episodios e intentan unirlos en un solo libro. A veces los episodios se superponen y se pegan uno sobre otro sólo con variantes menores. A veces aparece un episodio que no figura en los demás evangelios. A veces las descripciones difieren radicalmente y obtenemos dos (o incluso cuatro) versiones distintas de lo ocurrido. Este método me pareció útil para explorar las novelas de Raymond Chandler: su base material, como en el caso de Dick, radica en el mundo de las revistas literarias populares, en el que algo que vio la vida inicialmente en forma de relato breve se amplía hasta convertirse en novela, o acaba convertido en mero episodio de una novela[3].

Hay otra base lógica para este procedimiento, la cual radica en la premisa de que las novelas son combinaciones de tipos heterogéneos de materias primas. La novela es una forma ómnibus en la que se amalgaman diversos tipos de discurso genérico, con vetas o capas geológicas que después se destruyen, en un intento de síntesis cuyo propósito es el de unificar lo genéricamente dispar, y con frecuencia sirve al menos para ocultar la variedad de las fuentes de la novela. A buen seguro, se puede insistir también en la fuerza creativa de este acto de unificación, incluso aunque no tenga éxito. Acepto la lección de Macherey de que la importancia más profunda de una obra determinada radica precisamente en la contradicción entre los diversos tipos de materia prima genérica[4].

En todo caso, el método «sinóptico» puede servir de comienzo para ese movimiento interpretativo, en la medida en que pretende separar las diversas sustancias narrativas y clasificarlas. Esto producirá continuidades en algunos casos y en otros desidentificaciones radicales; así, el paradigma del matrimonio desgraciado, que domina en las novelas convencionales, deja por todas partes su rastro en forma de mujer amenazadora o agresiva (en general con nombres recurrentes), cuyos senos puntiagudos tan a menudo apuntan al infeliz protagonista masculino cual proyectiles *(sic)*. Por otra parte, lo que a menudo se denomina, en líneas generales, religión, parece aquí implicar una variedad de motivos y realidades diferentes: la obsesión

---

[2] Pero véase, en un intento de integrar las últimas novelas en la narrativa anterior, Kim Stanley Robinson, *The Novels of Philip K. Dick*, Nueva York, 1984.

[3] Véase mi artículo «On Raymond Chandler», cit., pp. 624-650; y el artículo que lo acompaña, «The Synoptic Chandler», en Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir*, Londres, 1993.

[4] Véase Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londres, 1978.

por la conversión que domina el último ciclo, o ciclo tardío –quedando entendido que la obsesión y la conversión en Dick son lo mismo, de modo que sería igualmente significativo hablar de conversión a la obsesión–, no es lo mismo que el consuelo de Mercer saliendo del mundo tumba (en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*). Por otra parte, las conversiones teológicas de *Ubik* son también algo diferente: dilemas figurativos que ensayan la imposible dialéctica entre la letra y el espíritu, y las interminables paradojas de dicha dialéctica (de las que la tradición teológica ofrece una de las exploraciones más ricas). Hay que separar todos estos elementos narrativos o sustancias entre sí, y evaluar e inventariar el alcance y la variedad de las materias primas, antes de proceder a cualquier acto interpretativo apresurado y prematuro, necesariamente especulativo.

Sigamos con el asunto de qué se agrupa como religión, porque algunos de los motivos constituyen una de las cuatro categorías generales en las que necesitamos, de un modo preliminar, clasificar la obra de Dick. Estos motivos no agotarán necesariamente el asunto de la obra más reciente, que he excluido del presente análisis pero que retorna en el aliciente que ofrece a los críticos para releer las novelas centrales centrándose en la gnosis de la espiritualidad de la *new age* y las teologías exóticas y, en resumen, para buscar la «actualidad» de Dick en función de las actuales formas y modas pseudorreligiosas. A buen seguro, sería más importante intentar captar el giro «místico» posterior desde un punto de vista puramente formal y narrativo, como un intento de resolver problemas de contenido que la matriz de ciencia ficción ya no podía solucionar (al igual que sería importante llegar a entender el cambio desde el periodo de la «novela convencional» en los mismos términos formales y formalizadores). Un formalismo absoluto ofrece, de hecho, el único modo realmente satisfactorio de abordar el contenido social y psíquico concreto del escritor, al demostrar las exigencias específicas y específicamente históricas que éste hacía a la representación. No podemos por el momento aquí, como he dicho, llegar tan lejos; pero el enfoque formalista de cualesquiera motivos de nuestro corpus que presenten apariencia religiosa o asociaciones religiosas –es decir, un enfoque de estos motivos como soluciones a problemas de representación inherentes a su contenido– será productivo de diversos modos.

Ante todo, puede ayudar a desacreditar la fácil palabra «tema» que parece de inmediato y al mismo tiempo metodológicamente inevitable y excesivamente humanista o antropomórfica: el «tema», en otras palabras, parece prometer un significado y ofrecer una categoría general que puede variar desde las imágenes a las ideas. (Me apresuro a añadir que el término «motivo» usado arriba no es mucho mejor, pero al menos subraya la naturaleza puramente formal de la entidad, a expensas de los supuestos significados.)

Así, la «empatía» es uno de esos motivos, y se encuentra escrita en muchas de las primeras novelas de nuestro ciclo como parte constitutiva de la trama (las pruebas de empatía, que certifican la cualidad de androide o la esquizofrenia), aun así pareciendo ofrecer algún tipo de concepto filosófico, diciendo algo sobre la calidez o la frialdad humana en las relaciones interpersonales, y a veces (como en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*) incluso como paradigma en sí, como una especie de clave privilegiada del significado o del mensaje de la novela. Pero es precisamente esa noción de significado o mensaje la que (tras tanta teoría moderna, a partir de los formalistas) yo querría cuestionar aquí, y esto con dos comentarios.

El primero es un simple recordatorio de lo que sostienen tantos críticos desde Sjlovski, a saber, que los «significados» de una obra, sus ideas, su contenido conceptual, todo esto debe considerarse parte plena de la materia prima de la obra, en igual medida que todo lo tangible (ambientación, rasgos psicológicos de los personajes, etc.). Un formalismo absoluto exige una catalogación tan radical como la de Husserl en fenomenología, tras la cual los diversos tipos de contenido conceptual, tales como precisamente esta noción psicológica popular y psicoanalítica popular de la «empatía» en Dick, deben verse como componentes específicos. Desde la perspectiva de una catalogación formalista, por lo tanto, la obra no tiene un significado humanista (independientemente de lo que Dick pudiera haber pensado). A buen seguro, tiene un significado completamente distinto como síntoma histórico y como estructura figurativa socialmente simbólica. Pero en ese caso «ideas» como la empatía son meros elementos de ese síntoma o de esa estructura. Documentan la implicación intelectual de Dick (por ingenua que sea) en los debates culturales populares del periodo (algo que la investigación de Anthony Wolf sobre sus interpretaciones de la literatura psiquiátrica subraya de manera útil).

Pero esto nos conduce a un segundo comentario parentético, que puede denominarse el dilema de Angenot: de hecho, en *1889*, así como en toda una serie de investigaciones fundamentales de los archivos históricos, Marc Angenot demuestra que la adquisición de información sobre el contexto de una obra es proporcionalmente inversa a la evaluación de su valor[5]. En este sentido, el «contexto» es más cuestión de moda periodística que una función de eso más noble y más democrático llamado esfera pública o sociedad civil; consiste en hacer un inventario de todo aquello de lo que la «gente» hablaba en los medios de comunicación y sus comentarios en la vida real (cocina, barbería, bares y tabernas) en un momento determinado. Angenot nos muestra que, cuando el contexto informativo se restaura con cier-

---

[5] Marc Angenot, *1889: Un état du discours social,* Montreal, 1989. Y véase también mi artículo «Marc Angenot, Literary History, and the Study of Culture in the Nineteenth Century», *Yale Journal of Criticism* XVII, 2(2004), pp. 233-253.

to grado de abundancia y complejidad, hasta las obras más celebradas pueden desintegrarse en un tejido de alusiones, habladurías, pensamientos tendenciosos y «problemas». Su ejemplo es Zola, pero bien podría ser igualmente Shakespeare; y podemos esperar que futuros estudiosos produzcan un volumen de información sobre los acontecimientos de actualidad en las décadas de 1950 y 1960 estadounidenses que pongan del mismo modo en duda nuestra apreciación de la inventiva y el «pensamiento» de Dick, convirtiendo el «compromiso» en mera mención de nombres, y dando a la novela un giro hacia la noción clásica del artista convertido en las «antenas de la especie» (Pound).

En cuanto a las contradicciones filosóficas de este «concepto», veremos que sus dificultades, más fundamentales aún en la noción central de identificación que en la empatía o la simpatía y volviendo obviamente bastante al problema de pensar cualquier relación entre el otro y la conciencia, se encuentran de hecho registradas en la obra de Dick, pero en lugares inesperados y a modo de dilemas figurativos, y no en forma de teorización pseudopsicológica.

De hecho, debemos admirar el modo en el que la imaginación de Dick debate todo el tema vacuo de la empatía, para convertirlo en una nueva y novedosa religión, o locura religiosa de estilo californiano, a saber, el consuelo del mercerismo, junto con la historia vital del humilde salvador, el mecanismo de administración (la «caja negra de la empatía» con su doble mando, una especie de pariente de la máquina del humor de Penfield o, en otro avatar, la maleta del doctor Sonrisa), el ritual de la «imitación», la concepción de la fuerza salvadora que tienen el sufrimiento y el sacrificio, e incluso la aparición de una especie de «crítica más elevada» (la revelación de que «Mercer» es en realidad un actor arruinado llamado Al Jarry). Podemos también señalar el carácter de la teología merceriana: la convicción budista o nihilista de que «no hay salvación», siendo el fin del ritual el de «demostrarte que no estás solo»; a lo que se añade una moral *Bhagavadgita*, bastante apropiada para los dilemas éticos de este cazador de recompensas de clase media: «ve a hacer tu trabajo, aunque sepas que está mal». Pienso que sería excesivamente precipitado caracterizar esto, en especial las últimas fases, como una especie de parodia de la religión, porque los elementos paródicos están introducidos de manera secundaria en las convenciones y el marco de la ciencia ficción, mientras que la relación del mercerismo con el sufrimiento y con la desolación del paisaje postatómico congela cualquier posible sonrisa y le da una tonalidad ambigua o una chifladura aterradora, destacadamente característica de la indecibilidad ontológica y evaluativa de Dick (de la cual hablaremos).

El argumento crucial sobre la «empatía», sin embargo, es que en el mercerismo se presenta en forma de «fusión» con el otro o, por el contrario, con la imagen televisiva del otro. Filosóficamente, en otras palabras, parecía imposible imaginar iden-

tificación alguna con el otro que no supusiera una fusión de las dos subjetividades. Pero esto abre nuevas perspectivas o posibilidades figurativas.

Ante todo, la fusión con Mercer se capta en función del paisaje:

> Vio de inmediato un paisaje famoso, el viejo, pardo y árido ascenso, con brotes de hierbas secas, parecidas a huesos, asomando inclinadas hacia un cielo oscurecido y sin sol. Una sola figura, de forma más o menos humana, avanzaba con dificultad ladera arriba [...] John Isidore experimentó gradualmente el desvanecimiento de la sala de estar en la que se encontraba; el desvencijado mobiliario y las paredes retrocedieron y él dejó por completo de percibirlos. Se encontró, por el contrario, como siempre antes, entrando en el paisaje del monte sombrío, el cielo sombrío [...] (p. 18).

No sólo es el paisaje el instrumento de la fusión con Mercer; se puede hablar también de una especie de identificación metafórica, un deslizamiento metafórico, entre la desolación de la despoblada y radiactiva San Francisco en los años posteriores al término de la guerra mundial y este paisaje de monte árido y desolado, que sin embargo no es de modo alguno similar visualmente a la ciudad destruida. Los misterios de la sustitución y el sacrificio se mantienen, por lo tanto, aunque transpuestos a los dos paisajes, sobre los que sigue sin quedar claro cómo podría la desolación de uno aliviar la desolación del otro.

Vale la pena señalar también que la «fusión» desdibuja la distinción entre individual y colectivo de un modo diferente, un modo muy distinto a la doble relación con Mercer; pero esto es algo que se observa mejor en una situación muy distinta, a saber, la de los colonos de Marte y su pasatiempo, el plan de Perky Pat (en *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*). En esta obra, un paisaje aún menos prometedor parece exigir imperiosamente una forma de huida, como la llegada de Barney Mayerson deja claro:

> La draga de arena había terminado su tarea autónoma; él tenía sus posesiones acumuladas en un pequeño montón, y ya había arena suelta remolineando alrededor de ellas; si no las sacaba sucumbirían al polvo y pronto [...] Los dueños de las demás cabañas se reunieron para ayudarle, pasando de mano en mano las maletas hasta la cinta transportadora que entraba en la cabaña por debajo de la superficie. Incluso aunque no le interesara conservarlas, eran sus viejas posesiones; ellos tenían un conocimiento superior al suyo [...] No le había turbado tanto ver los jardines medio abandonados y los equipos completamente abandonados, los grandes montones de suministros pudriéndose. Sabía por las educintas que la frontera siempre era así, incluso en la Tierra; Alaska había sido así hasta tiempos recientes y así, excepto por los complejos urbanos actuales, seguía siendo la Antártida ahora mismo (pp. 140, 150).

Aunque está perfectamente claro que ni siquiera el propio Barney se tranquiliza con esta denegación final, probablemente necesitamos examinar el propio regodeo de Dick en dichas escenas: el «kippel» del San Francisco postatómico en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (el término designa el modo en el que todo lo sólido se está convirtiendo en polvo), y la arena del Marte todavía incompletamente colonizado; ninguna de ellas puede tomarse como visión directa del horror (al contrario, por ejemplo, que el mundo tumba de Mercer o la amenaza de Jory en *Ubik*). Por lo demás, parecen rimar con el Estados Unidos de la década de 1950 que se presenta en las novelas convencionales, de las que al menos puede decirse que reinventan para la tradición estadounidense la idea de exilio provinciano. Tal vez no sea ineptamente psicológico aventurar un diagnóstico: si a menudo las catástrofes de la ciencia ficción son un mero pretexto para reinventar una pequeña comunidad utópica del futuro, uno puede aventurar la conjetura de que tal vez el propio mal subjetivo de Dick está objetivamente (así como colectivamente) motivado. No sólo es peor que cualquier depresión subjetiva pasajera, sino que tiene que ser compartido y experimentado también por todos los demás.

Como sea, parecería haber suficiente parecido entre las agonías de «viacrucis» que supone la identificación con Mercer, por una parte, y el cumplimiento de los deseos de Frankie Avalon en la película playera que se pone a disposición de los colonos de Marte en las maquetas de Perky Pat, por otra:

> Él era Walt. Tenía una nave deportiva Jaguar XXB con una velocidad punta de 25.000 kilómetros a la hora. Llevaba camisa italiana y zapatos fabricados en Inglaterra […] Walt apagó el televisor, se levantó, caminó descalzo hacia la ventana, subió las persianas, vio entonces la cálida y relumbrante calle de San Francisco en las primeras horas de la mañana, los montes y las casas blancas. Era sábado por la mañana y no tenía que ir a su trabajo en Palo Alto para la Ampex Corporation; por el contrario –y esto le producía una agradable sensación mental– tenía una cita con su chica, Pat Christensen, dueña de un moderno apartamentito en Portero Hill.
>
> Siempre era sábado (pp. 44-45).

En esta fantasía participativa e inducida por las drogas, las complicaciones metafísicas de la «fusión» son mucho más cómicas, ya que muchos hombres pueden compartir la figura de Walt, y muchas mujeres la de Pat. Y la referencia histórica tampoco es menos confusa: los accesorios interactivos de la muñeca Barbie (la muñeca se lanzó en 1959), junto con el propio estilo de las escenas playeras, evocan fuertemente la década de 1950, mientras que, por el contrario, el equipamiento futurista puebla la secuencia de ceremonias de una fantasía de ciencia ficción sobre el futuro de capital financiera de Silicon Valley. Y al contrario que muchísimos otros

novelistas de ciencia ficción o históricos, las aparentes libertades que Dick se toma con la historia nunca carecen de importancia. Podríamos, por ejemplo, conjeturar los elementos futuristas como precisamente los esenciales en una fantasía soñada en la década de 1950; o también, podríamos imaginar que en *Los tres estigmas de Palmer Eldritch,* el presente de la novela (por muy alejado que esté de nuestro propio futuro) es de algún modo análogo a nuestra década histórica de 1950.

De hecho, la verdad radica en otra parte, y debemos señalar que precisamente estos elementos futuristas –notablemente la nave deportiva– van acompañados de una infiltración más alarmante desde el mundo exterior. Ésta es una fantasía ya teñida por el principio de la realidad; y la playa en la que Walt y Pat planean nadar en este eterno fin de semana, que es el suyo, no puede visitarse por la tarde debido a los efectos del calentamiento planetario. Los cumplimientos de los deseos, como nos enseñaron por igual Freud y los utópicos, no deben alcanzarse con tanta facilidad, por la mera formulación del deseo; tienen sus propias exigencias y restricciones formales específicas, que delatan las realidades de su contexto de manera aún más efectiva que el trastrueque del contenido. Así, como ocurre con las piedras con las que Mercer es perseguido y herido, un mundo distópico y entrópico amenaza constantemente al delgado tejido de la identificación proyectiva. Pero esto implica una curiosa paradoja, porque en la característica pesadilla de Dick, sobre la que el lector siempre había asumido que se trataba de una degradación de la realidad (como, físicamente, con el kippel), resulta por el contrario que es el mundo de los sueños o el estado alucinatorio el que se degrada, y progresivamente se ve infectado por la realidad.

Y esto es precisamente lo que ocurre con la Chew-z y los efectos mucho más siniestros de la operación que Palmer Eldritch pone en marcha para eliminar el monopolio rival de Perky Pat y de la Can-D. A buen seguro, la transformación de todo lo existente en el «mundo» en el propio Palmer Eldritch –anunciada por los «estigmas» del título– es una experiencia más siniestra que todo lo que las maquetas puedan ofrecer:

> La puerta del despacho de Leo se abrió. La Srta. Gleason, con los papeles de requisa de la nave en las manos, entró. La mano que sujetaba los documentos era artificial; él captó el brillo del evidente metal y de inmediato levantó la cabeza para mirar el rostro, el resto de la mujer. Dientes de Neandertal, pensó; eso es lo que parecen esos gigantescos molares de acero inoxidable. Reversión, doscientos mil años atrás; asqueroso. Y el luxvid o vidlux o lo que sea que fueran los ojos, sin pupilas, sólo aberturas. Producto de Laboratorios Jensen de Chicago, en cualquier caso. «Maldito seas, Eldritch», dijo.
>
> «Yo también soy tu piloto –dijo Palmer Eldritch desde el interior de la forma de la Srta. Gleason–. Y pensaba saludarte cuando aterrizases. Pero es demasiado, demasiado pronto» (p. 199).

Quiero sugerir que la pesadilla aquí es el solipsismo, el aprisionamiento dentro de la propia conciencia individual, sin contacto con la otredad ni con la realidad externa. Pero la aparición de Palmer Eldritch restaura entonces esa realidad y se presenta como forma de lo que los románticos llamaban técnicamente ironía, a saber, el modo en que el Creador se revela a través de su creación, una creación que se está volviendo enrarecida y transparente. Y tampoco debería pensarse que Eldritch es una fuerza exclusiva e implacablemente maligna (sea cual sea el tipo de alienígena que pueda ocultarse bajo su apariencia humana); de hecho, como el océano sensible de Stanislaw Lem en *Solaris,* le gustaría ofrecerles algo bueno a los seres humanos, pero no entiende qué podría ser o cómo conseguirlo.

Dichas referencias, sin embargo, y los «estigmas» en cuestión –ojos de vidlux, mano protésica, dientes de acero inoxidable– parecerían devolvernos inevitablemente a la conceptualización de la teología, si no, de hecho, de la propia religión. Pero ésta es precisamente la dimensión que necesitamos examinar en este momento. Por la sencilla razón de que sella la consonancia más profunda y muy sorprendente entre el mercerismo –una terapia de consuelo cuasirreligiosa– y el recurso en apariencia completamente frívolo y escapista a Perky Pat. Obsérvese si no el relato del colono Sam Regan, consumidor habitual de Can-D:

> Él mismo era creyente; afirmaba el milagro de la traslación, el momento casi sagrado en el que los instrumentos en miniatura de la composición ya no meramente representaban la Tierra, sino que se *convertían* en la Tierra. Y él y los demás, unidos en la fusión de la casa de muñecas por medio del Can-D, se veían transportados fuera del tiempo y del espacio local (p. 38).

La parodia tiene su justificación más profunda en la naturaleza misma de la propia especulación teológica. Porque al igual que la historia de la filosofía y su discurso consiste, desde el *Parménides* a la *Lógica* de Hegel, en una prolongada meditación sobre la naturaleza de las propias categorías conceptuales, también la teología ofrece un despliegue apenas disfrazado de los puntos muertos de la representación, en los que la relación irrepresentable entre letra y espíritu se dramatiza a modo de encarnación, cuando no en una relación entre cuerpo y alma, como en la reunión mística con Perky Pat y Walt. Así las afinidades electivas entre la escritura de Dick y las metáforas y metaforizaciones teológicas más tradicionales no necesitan interpretarse de ningún modo convencionalmente religioso, a no ser que la propia religión sea sólo esa intensa obsesión estética y formal por la representación en sí.

Pero ahora necesitamos dar otro paso, en la medida en que la teología apenas ha ofrecido un ejemplo supremamente determinante para nuestra interpretación. Lo que hasta ahora hemos descuidado es, por así decirlo, el aparato material a través del

cual se transmiten estas experiencias místicas; una generación anterior de lectores de Dick (yo incluido) asumía que la mediación adoptaba la forma de las drogas o la esquizofrenia, pero parece hora de proponer otra interpretación de lo que ciertamente son constantes temáticas en la obra de Dick. Después de todo aquí, tanto en el mercerismo como en las maquetas de Perky Pat, nos enfrentamos a un espectáculo televisivo esencialmente interactivo (y quizá la omnipresencia de esta tecnología comunicativa hoy en día puede excusar que se recuerde su novedad en la década de 1950 en la que escribía Dick, junto con los temores y las preocupaciones culturales que inevitablemente inspiraba, y sigue inspirando). Así, podemos sugerir que estos episodios incluyen en gran medida una meditación sobre la cultura de masas, una hipótesis reforzada por la insistencia de Cornell West en que la religión es también en gran medida una forma de cultura de masas estadounidense (cuya ausencia de los Estudios Culturales actuales él deploraba). Las drogas son también, quizá, una forma de cultura de masas estadounidense; y ciertamente lo que se teme en estos casos es precisamente una cierta «fusión» con el medio y una pérdida de autonomía individual. La televisión es en cualquier caso otro de esos temas contextuales de la década de 1950 y referencias a acontecimientos del momento de los que, como hemos visto, se empapa la obra de Dick (como ocurre con la dramatización de las entonces novedosas muñecas Barbie); y puede sugerirse que en Dick las drogas y la esquizofrenia no son malas porque provoquen alucinaciones, sino porque dichas alucinaciones están relacionadas muy de cerca con la televisión.

Éste es, sin embargo, el punto en el que observar que las posiciones éticas de Dick –en otras palabras, las sentencias desde el punto de vista del binario ético del bien y el mal– son sistemáticamente variadas, de tal modo que no sólo sitúan al autor «más allá del bien y el mal», sino que también explican en parte la densidad realista y no ideológica de su obra. (Quizá podamos también arriesgar la suposición de que lo que distingue las últimas obras, las «religiosas», es precisamente la disminución de esta alternancia ética, y la decisión de tomar partido de una vez por todas.)

Es una conmutación sistemática que encontraremos en cada uno de los cuatro grupos de materias primas (o narremas), de lo cuales esta categoría de «cultura de masas» no es más que la primera. Claramente negativa, por ejemplo, es la adicción alucinatoria tóxica a la droga JJ180 que experimenta Kathy Sweetscent (en *Aguardando el año pasado*), también por cierto uno de los numerosos puntos en los que Dick aprovecha la ocasión para redoblar su estructura argumental con el obsesivo tema «convencional» del mal matrimonio y la hembra «castradora» (otro tema característico de la década de 1950, al menos en Estados Unidos).

La droga en cuestión, en consonancia con el registro temático de la novela, induce el viaje en el tiempo, junto con una proliferación de líneas temporales y futuros alternativos. Pero a este respecto vale la pena recordar que el cometido profe-

sional de Kathy en la Corporación de Pieles y Tintes Tijuana consiste en encontrar antigüedades auténticas para el propietario de ésta, Virgil Ackerman. La búsqueda nostálgica de objetos metonímicos del tiempo pasado parecería entonces constituir la versión positiva de las variantes claramente negativas del futuro, de modo que la novela pueda considerarse un intrincado proceso de conmutación en el que alternativamente se cambia la temporalidad del registro de siniestro a salvador. Porque aunque es importante no sobreestimar prematuramente la función de la nostalgia en el sistema narrativo que todavía no hemos explorado por completo, la creación del Wash-35 de Virgil Ackerman –«una reconstrucción minuciosamente elaborada del limitado universo específico de la niñez, que Virgil había conocido, constantemente refinado y mejorado en cuestiones de autenticidad por su proveedora de antigüedades» (p. 21)– es seguramente para muchos de nosotros una de las invenciones más sublimes de Dick (sobre la que debemos también recordar que el mismo año contempló la propia experiencia infantil que Dick tuvo de esa ciudad):

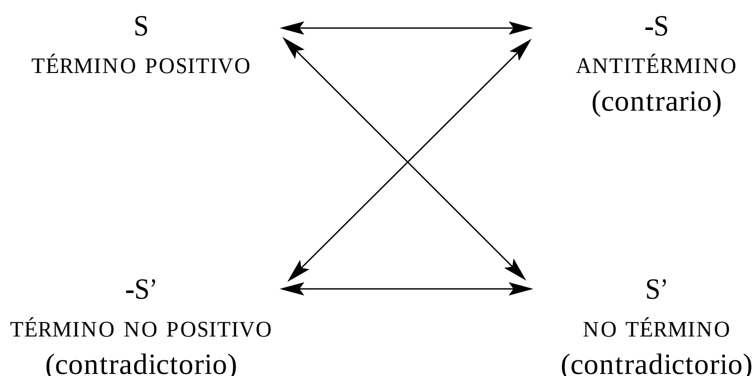
> A varios bloques de distancia [del «bloque de cinco pisos en el que Virgil había vivido de niño»] se encontraba la Avenida Connecticut y, a lo largo de ella, las tiendas que Virgil recordaba. Aquí estaba Gammage's, una tienda en la que Virgil había comprado los tebeos de Tip Top y caramelos de a penique. Al lado Eric distinguía la forma familiar de la Farmacia People's; el viejo había comprado allí de niño, en una ocasión, un encendedor para cigarrillos y sustancias químicas para su juego de soplado de vidrio y química Gilbert Number Five. «¿Qué ponen en el cine Uptown esta semana?» (p. 27).

Aquí tenemos, por lo tanto, la resurrección de la carne, si no de los muertos, sí al menos del pasado, gradualmente llena de objetos auténticos y poblada por robots de apariencia humana que representan el personal de la niñez de Virgil; y a este respecto tal vez recordemos también los coleccionables de *El hombre en el castillo,* así como la mediación de los objetos materiales –discos LP de las diversas tiendas clásicas recreadas– en el centro de la relación de Dick con la música.

Pero aquí parece estar en juego algo más que la psicología habitual (o psicopatología) del coleccionista, porque los objetos parecerían establecer lo que Kenneth Burke podría haber llamado la categoría de la «escena» propiamente dicha: lugares primorosamente diseñados y compuestos para una actividad humana que ha desaparecido, como los anfitriones vivos desaparecen con el transcurso del proceso generacional, dejando tras de sí sus esqueletos y sus viviendas vacías. En este sentido, el coleccionismo sugiere por lo tanto una repetición desesperada que, al reconstruir la escena, se esfuerza por restaurar los actos humanos y los acontecimientos interpersonales que en otro tiempo albergaron. Pero dicho análisis aclara también de inmediato nuestro material temático anterior, porque la maqueta es exactamente esa

escena, y la fusión con Mercer sustituye en cierto sentido la novedad de la acción nueva y la abundancia de acontecimientos por una especie de eterno retorno de la imagen televisiva. En este grupo sémico particular, por lo tanto, un mundo objeto históricamente marcado se da la mano con el fenómeno de los medios de la década de 1950 para componer el espacio y la categoría de la escena vacía propiamente dicha; y esto es algo parecido a una forma pura, que puede declinarse de modo negativo o positivo, e incluir tanto contenido maligno como redentor.

Ahora es tiempo de esbozar la estrategia del resto de este artículo que propondrá construir tres grupos sémicos más, del orden y con el modelo de las variantes enlazadas e imitativas de este primero o «escénico» (aunque claramente no con tanto detalle). En un segundo paso, la relación de estos cuatro grupos sémicos entre sí se organizará de acuerdo con las diversas oposiciones que todos ellos mantienen entre sí, las cuales, al implicar la distinción del lógico clásico entre contrario y contradictorio, adoptarán la forma del rectángulo semiótico de Greimas (abajo).



La utilidad de este ejercicio (que por lo demás puede parecer al lector mecánico o antiestético) no sólo radica en que demuestra la interrelación profunda entre los diversos grupos temáticos, sino también en que abre la posibilidad de un acto interpretativo aun más ambicioso (aunque especulativo). Porque cada lado del rectángulo ofrece también la ocasión para proyectar una especie de síntesis imposible, en la que los contrarios o las contradicciones encuentran cierta solución ideal: bajo la hipótesis de que sólo en ese plano podremos sorprender parte de la energía y del impulso de la obra en sí.

Sea como sea, ahora parece apropiado poner la «empatía» con Mercer (cuyas intrincadas asociaciones acabamos de examinar en cierta profundidad) en yuxtaposición estructural con una función narrativa que se distingue explícitamente de ella tanto de modo narrativo como temático, a saber, la ausencia de «empatía» en los

propios androides, de quienes se alega que carecen de toda calidad y simpatía humanas en los cocientes medibles que se muestran en el test de Voight-Kampff (modelado, como Anthony Wolk ha demostrado, de acuerdo con varios cuestionarios psiquiátricos diseñados en la década de 1950 para detectar la esquizofrenia y que probablemente guardan relación con la psiquiatría soviética y la teoría del lenguaje que todavía no ha sido explorada por los estudiosos de Dick). Roy Baty está claramente pensado, en su implacable malignidad, para dramatizar una clara diferenciación del humano, que, sin embargo, la propia novela refuta, al demostrar la comunidad de intereses y sentimientos perfectamente real entre los androides rebeldes, y su palpable desesperación ante el exterminio de sus compañeros.

No obstante, la cuestión de la empatía surge principalmente como un intento de distinguir a los androides de los humanos; y el cambio de la robótica de Asimov, con su hincapié en la mano de obra y lo que podemos denominar leyes y prácticas de trabajo, a este mimetismo (que suscita dudas más cercanamente relacionadas con las actuales referentes a la clonación), parece haber sido el logro personal de Dick (aunque parte de la actualidad del término «androide» tal vez se deba a la versión cinematográfica de la novela en cuestión, *Blade Runner,* de Ridley Scott, [1982]). Creo, por lo tanto, que el enfoque de Dick es mucho más cartesiano que ético o propio de la psicología popular, una impresión que se refuerza al recordar las ambigüedades del dualismo de Descartes, que lo convierte en padre tanto del materialismo como del idealismo modernos. Los animales son máquinas ¿y cómo sé yo realmente que las demás personas no son también autómatas? Pero Dick reactiva el problema cartesiano de un modo peculiarmente virulento y moderno; y reaviva la duda cartesiana de un modo todavía más amenazador y generalizado que la hipótesis del «genio maligno». Porque en cuentos cruciales como «Impostor» y «La hormiga eléctrica» las cuestiones que ahora se ha descubierto que implican la inteligencia artificial penetran e infectan todas las experiencias del ámbito de pensamiento o conciencia de Descartes, y ya no es sólo el androide el que tiene que hacer esas preguntas autorreferentes. Lo que surge a la larga es lo que yo denominaré el «androide cogito»: pienso, luego soy un androide. Esto transforma la cuestión interna de comprobar una grieta permanente dentro de la conciencia propia; y es sintomático que los debates sobre *Blade Runner* (de la que se ha eliminado el episodio de Phil Resch, que dramatiza el androide cogito) hayan evolucionado lentamente hacia discusiones respecto a si Rick Deckard (incuestionablemente humano en la novela) no podría ser también androide.

Pero al darle forma definitiva a este grupo temático particular –paradójicamente organizado en torno a los problemas filosóficos suscitados por la conciencia individual, que está sin embargo dramatizada (de un modo que recuerda a la agresividad de la fase especular de Lacan) como el enemigo de los humanos y no como su alter

ego– no debemos olvidar añadir otros rasgos relacionados con los androides pero relacionados también, al menos por metonimia, con el grupo en sí.

Uno de ellos es seguramente el sema de lo tecnológico, que de inmediato evoluciona en la imaginación política de Dick hacia el de las grandes sociedades anónimas, con su monopolio de las técnicas reproductivas y su poder social (ya la preocupación por el «hombre de la organización» y las relacionadas estructuras empresariales impersonales y anónimas –monopolísticas pero todavía no mundializadas– se había vuelto un tema popular en la cultura de la década de 1950). Al mismo tiempo necesitamos retener toda la ambivalencia del sentido que Dick da a esta tecnología, la mayor parte del tiempo mecánica, pero que en ocasiones arroja imágenes asombrosamente orgánicas como «El precio de la imitación», en la que los alienígenas biltong reproducen con fidelidad cualquier objeto que les pongan delante, una situación después sombríamente ampliada a favor del capitalismo en *Esperando el año pasado*, en la que a la «ameba copiadora marciana» se le hace conservar su imitación de las pieles de animales: «la respuesta, desarrollada en un periodo de muchos meses, consistía en matar a la ameba durante su intervalo de imitación y después someter el cadáver a un baño de sustancias químicas fijadoras que tenían la capacidad de encerrarla en esa forma definitiva» (p. 14).

En «El precio de la imitación», ciertamente, la tecnología reproductiva orgánica o mimética es una especie de ayuda extraterrestre en una situación de posguerra en la que la tecnología humana «real» ha quedado en gran parte destruida. Pero la aparición del tema como característica de una futura devastación posbélica (al igual que la aparición más convencional de maquinaria autónoma y mortal en paisajes tipo Terminator de «La segunda variedad», filmado con el título de *Screamers* [*Asesinos cibernéticos*] por Christian Dugay en 1995) subraya una asociación algo más paradójica, a saber, la relación de este complejo de temáticas con la idea del futuro en sí. ¿Por qué iba la idea del futuro llegar a ser paradójica en un género que por lo general se definía en gran medida en función de la extrapolación y la anticipación sistemática? Pero pienso que no deberíamos dar por sentado el interés de Dick por el futuro, de hecho, descubriremos en breve que su sentido de la historia es inesperadamente complicado y más original que cualquier mero ejercicio futurista.

En todo caso, la compleción de este grupo, en el que la subjetividad individual y el androide cogito se relacionan con una perspectiva sobre el futuro unida a la tecnología en su forma tradicional más firme (todavía no cibernética, pero que sí lleva lo reproductivo y lo mimético hasta límites extremos), puede ahora, mediante un trastrueque temático, enviarnos a otro complejo de temas crucial. Hemos evocado la Rosen Association de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* como una gigantesca transnacional, cuyas prácticas empresariales (proporcionar trabajadores androides a las fábricas situadas fuera del mundo) recuerdan a las organizaciones de

trabajo esclavo nazis en *El hombre en el castillo*. Pero no hemos observado todavía que la organización Rosen es en sí producto, en el futuro lejano, de esa pequeña empresa familiar en torno a cuyos problemas gira la trama de *Podemos construirle* (escrita unos cuatro años antes). En *Podemos construirle* se observa, de hecho, la invención del androide, o al menos la aparición del androide dickiano, con todas sus ricas asociaciones.

Porque estos primeros androides asombran por ser de un tipo y un espíritu muy distintos del amenazador grupo de depredadores de Roy Baty y, de hecho, estoy tentado de decir que la invención del Lincoln y el Stanton está entre los logros más sublimes de la obra de Dick. Al comienzo, ciertamente, están pensados para convertirse en piezas de una grandiosa versión comercial del Wash-35 de Virgil Ackerman, aunque, como Maury lo describe, este proyecto tiene por objetivo nada menos que

> el centenario dentro de diez años de la Guerra Civil Estadounidense, y lo que nosotros hacemos es que la fábrica de Rosen proporciona a todos los participantes, *simulacra* –es el plural, se trata de una palabra latina– de *todos*. Lincoln, Stanton, Jeff Davis, Robert E. Lee, Longstreet, y aproximadamente tres millones de soldados rasos que mantenemos en existencias todo el tiempo. Y hacemos que estas batallas se produzcan de verdad, que en ellas mueran los participantes, estos *simulacra* hechos por encargo estallan en pedazos, en lugar de ser una simple representación de una película de serie B, como un grupo de escolares interpretando a Shakespeare (p. 20).

Es la resurrección del pasado y de los muertos llevada al extremo, con el objetivo nada menos que de conseguir una apariencia de vida y una segunda muerte realista de los así revividos. El proyecto (después de todo estamos a sólo siete años de la creación de Disneylandia, en 1955) parecería, siguiendo el formato que aquí hemos establecido, un intento desesperado y estructural de suministrar a la categoría vacía de la escena un suceso, y de hecho uno de los más trascendentales en la historia mundial. Pero el suceso es en sí un simulacro; su elección y contenido son completamente contingentes (Dick escribió la novela durante el centenario de la Guerra Civil); y finalmente, es demasiado caro y de todos modos el gobierno no va a financiarlo.

Lo que ocurre es algo muy distinto, y lejos de ser actores fundamentales o protagonistas de un drama, estos dos primeros androides se convierten en especímenes de esa categoría peculiar y específica que Vladimir Propp, en *Morfología del cuento*, denomina el *adyuvante* o *ayudante*. Se verá de inmediato que la del ayudante no es una categoría del mismo orden que la del protagonista (ni siquiera del malo, por cierto); no es un mero personaje secundario (personajes planos opuestos a los redondos, o parte de un actor de carácter y no una estrella). La naturaleza del ayudante no pue-

de identificarse por adelantado (salvo quizá en los cuentos populares originales empleados por Propp como material, con sus fuerzas mágicas y su organización maniquea); sólo la función de dicho símbolo puede describirse, como agente de salvación, a partir de cualquier fuente y en cualquier intento.

Y así el Lincoln se convierte en asesor jurídico de la nueva empresa Rosen, y el Stanton en el primer presidente de su Consejo de Dirección; ambos planean la estrategia de la organización en su lucha con la rival Barrows Corporation; de hecho, el término profesional ofrece la clave más satisfactoria a la función del ayudante en esta obra particular (y en Dick en general), a saber, la de *asesorar*. Esto es así ya tengamos que vérnoslas con algo tan mecánico como la maleta que contiene al psiquiatra Dr. Sonrisa (en *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*); tan engañoso como el alienígena telépata lord Running Clam (en *Los clanes de la luna alfana*), o tan devoto y fiable como la difunta Ella Runciter (en *Ubik*), consultada periódicamente en su vida a medias por su esposo empresario.

Lo que caracteriza a todas estas figuras es su generosidad esencial, algo fácilmente explicable por su condición, que es la de una máquina o la de los muertos. Pero esto no significa que no tengan, en especial en los casos del Lincoln y el Stanton, su propio modo de existencia interior. Y así el estereotipo de Lincoln representa el sufrimiento en general (no sólo los años de la guerra, sino también su relación amorosa con Ann Rutledge, para la que Dick se basó ampliamente en la sentimental biografía en cuatro tomos escrita por Carl Sandburg); pero este despertar a la conciencia androide sensible rescribe el primer párpado móvil de la existencia del monstruo de Frankenstein como una especie de emergencia en el horror casi existencial de la existencia en sí:

> Los ojos negros y opacos, que enfocaban pero sin enfocar, que lo veían todo y en cierto sentido no escogían nada. Como si estuviera principalmente en suspensión, pero esperando con tanta infinita reserva que yo podía captar de ese modo el terrible temor que él sentía, un miedo tan grande que no podía llamarse emoción. Era el miedo como existencia absoluta: la base de su vida. Se había separado, retirado de una fusión que nosotros no podíamos experimentar, al menos ya no. Quizá en otro tiempo todos nosotros nos habíamos encontrado tranquilamente en esa fusión. Para nosotros, la ruptura se había producido hacía mucho tiempo; para el Lincoln acababa de ocurrir, se estaba produciendo en ese instante (pp. 72-73).

Por su parte, debemos conceder también al Stanton su existencia y su individualidad exclusivas, aunque de un tipo muy diferente, a saber, la exasperación con el resto de la gente que también caracteriza el mundo interpersonal de Dick y de la que el mal matrimonio característicamente dickiano (con la hembra castradora)

sólo debe considerarse un subconjunto y no una forma primaria. Porque lo que impide a Dick ser incluido entre los escritores de literatura culta de este periodo es que sus protagonistas ya han sido arrojados a un mundo humano y colectivo, de hecho distintivamente estadounidense; no pueden empezar en el subjetivismo y el aislamiento radical, como a menudo se da en los paradigmas del vanguardismo elevado, aunque ciertamente pueden regresar a ese estado (que después en el universo de Dick se define como «esquizofrenia»). Pero la de Stanton es una exasperación histórica:

> El rostro redondo y arrugado se oscureció. «El Sr. Lincoln está muerto [...] ¿Quiere decir que lo traerán de vuelta? [...] Señor, ¿ha oído usted hablar de Artemus Ward?».
>
> «No», admití.
>
> «Si se revive al Sr. Lincoln se verá usted sometido a interminables selecciones humorísticas de los escritos de Ward». Se había ruborizado y le temblaban las manos (p. 57).

Propongo en todo caso establecer un lazo entre la función de asesorar y el fenómeno de la esquizofrenia que con tanta frecuencia es su pretexto, y que podemos observar aquí (en *Podemos construirle*) emergiendo de las novelas convencionales y adoptando el valor de ciencia ficción característico de Dick. La esquizofrenia no es por lo tanto un mero trastrueque de la individualidad o del individualismo del androide cogito; es también el pretexto (lo que los formalistas rusos habrían llamado la «motivación del recurso») para el asesoramiento, el lugar y la apelación al ayudante, la impotencia esencial del ser humano individual, abandonado fuera de la gran colectividad de los negocios y las sociedades anónimas de Dick.

Pero éstos conocen también una significativa variación, y con esta posibilidad de reconstruir la colectividad llegamos ahora a nuestro cuarto y último grupo temático. Hemos mencionado el «mundo interpersonal» de Dick y la peculiar tonalidad de la exasperación de la que parece imbuido (como en el caso de una familia más grande –la de *Podemos construirle*, por ejemplo– en la que los diversos miembros, con sus inerradicables excentricidades, han empezado a crisparse unos a otros incesantemente). Queda por demostrar que dicho mundo presta sus rasgos a una visión específica de pequeñas colectividades en Dick: colectividades que no saltan discontinuamente, como en buena parte del imaginario utópico o revolucionario, de la sociedad mala del presente a una radicalmente distinta; pero que también, al contrario que el vanguardismo culto, conservan la sociabilidad sin apartarse de su supuesta inautenticidad y su *Gerede* (la charla vacua del *hombre* o de la multitud anónima de Heidegger).

Por lo general, esas pequeñas colectividades –sin duda heredadas de algún modo de las «novelas convencionales»– son el resultado y la prima inesperados de la ca-

tástrofe nuclear, de manera más paradigmática en *Dr. Moneda Sangrienta*, con su asentamiento de refugiados rurales en el Condado de West Marin que se reúnen en la escuela para oír las retransmisiones de Walt Dangerfield cuando el satélite los sobrevuela[6]. De hecho, pienso que a menudo se da que rasgos en apariencia negativos o destructivos del contenido manifiesto tienen una función completamente distinta en su fuente latente. Freud decía lo mismo respecto a la muerte y los cadáveres en los sueños (que pueden no tener nada que ver con esas realidades). En la ciencia ficción a menudo me asombra –las novelas de John Wyndham pueden servir de prueba– el modo en el que tan a menudo el cataclismo planetario sirve de mero pretexto para el sueño de un cumplimiento mucho más positivo del deseo utópico: en ese caso, como en éste, el nacimiento de una pequeña comunidad distinta de la gran ciudad o de la nación. Esta estructura acomodaría entonces otros tipos de catástrofes más generalizados, más notablemente en el Marte de *Tiempo de Marte*, con sus diversas comunidades especializadas –basadas en los sindicatos, por ejemplo, o los sionistas– en las que la solidaridad colectiva va unida a un cierto impulso secesionista.

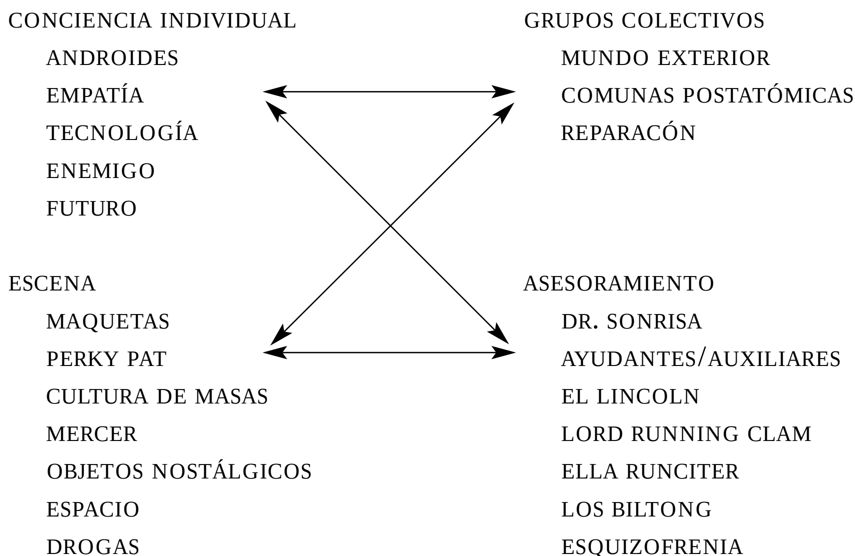
Pero necesitamos aislar y subrayar un rasgo persistente que caracteriza a estas comunidades (y que también puede tener la catástrofe como pretexto): es la absoluta necesidad y omnipresencia de la artesanía y de los técnicos de reparación. De hecho el colectivo de West Marin –con el técnico Hoppy Harrington en el centro– puede considerarse prácticamente una exfoliación y una institucionalización de la tienda de reparaciones televisiva del Berkeley prenuclear, de donde el propio Hoppy emigró. La reparación nos conduce así por metonimia a las pequeñas empresas en Dick en general (las tiendas de discos y de antigüedades; ¡Berkeley, California!).

Éstas últimas están específicamente marcadas como lugares en los que no se da una producción propiamente dicha; por otra parte, se les evita el oprobio de la categoría secundaria de la mera distribución, y de hecho se les da una dimensión positiva y casi utópica por derecho propio. La actividad de los dispositivos de reparación, por lo tanto, ofrece la síntesis entre la valorización de las pequeñas empresas, por una parte, y los exasperantes intentos de mantener en existencia comunidades pequeñas; y sin duda obtiene su fuerza utópica de la nostalgia por la artesanía en sí y como tal. Si los admiradores del universo de Perky (o del propio Mercer, en la medida en que eso se da) son los consumidores del universo de Dick, estos técnicos reparadores son su opuesto, y mantienen la maquinaria en funcionamiento, aunque (al contrario que la Asociación Rosen) no la produzcan originalmente.

---

[6] Véase «Después del Apocalipsis: sistemas de personajes en *Dr. Moneda Sangrienta*», artículo IX en la Segunda parte de este libro.

Ahora estamos en condiciones de relacionar entre sí estos cuatro complejos sémicos de acuerdo con la estructura del rectángulo de Greimas. El mejor modo de conseguirlo es concentrando los rasgos de cada grupo en correlación con los otros. Así, parece bastante lógico que la «conciencia individual» –como marcador lógico del grupo androide– se sitúe en clara oposición, como contrario, al sema de las colectividades. Por su parte, el grupo sémico que combina los ayudantes y la esquizofrenia parecería ofrecer una negación bastante general de la agrupación androide, mientras que la escena vacía de las maquetas y de la cultura de masas ofrece una negación igualmente global de los colectivos y de los pequeños grupos sociales de la agrupación de reparación postatómica. Este nivel inferior de los contradictorios ofrece, por lo tanto, una revisión de la temática habitual dickeana de drogas y esquizofrenia en la que la cultura de masas pasa a situarse en una cierta oposición a los ayudantes (véase el cuadro siguiente):



Pero de esta forma el ejercicio sigue siendo relativamente ocioso y arbitrario: su verdadero interés interpretativo radica en la posibilidad de síntesis que ahora propone, porque son estas síntesis las que nos pondrán en la pista de esos «sapos reales en jardines imaginarios» que son objeto de cualquier crítica que busque el momento de la verdad de la propia obra. También podríamos llamarlas «Resoluciones imaginarias de contradicciones reales», siguiendo en esto el ejemplo de Lévi-Strauss en sus interpretaciones del mito, que también ofrecen una perspectiva propiamente marxista sobre la relación entre el arte y la sociedad, en la medida en la que las competencias del arte sólo pueden ampliarse a la articulación de las tensiones sociales y

las contradicciones estructurales reales mediante la producción imaginaria de una síntesis narrativa tras otra (hasta que se agotan las posibilidades), y no a una intervención activa y práctica dentro del campo social propiamente dicho.

Porque dichas soluciones imaginarias parecen implícitas en nuestro esquema, como síntesis de cada uno de los ángulos contiguos del rectángulo. En el lado de las dos negaciones (la contraria y la contradictoria) de las colectividades y las terapias, poca duda puede caber de que el espacio de esta síntesis particular está ocupado por toda una novela por derecho propio, a saber *Los clanes de la luna alfana*, que enseguida asume de inmediato la posición del término utópico en la producción de Dick. Recuérdese que las diversas colectividades pequeñas que componen los asentamientos de la luna alfana, que han degenerado tras la guerra con los alfanos y la retirada de las fuerzas terrestres de este puesto avanzado, están organizadas en torno a diversos trastornos mentales, o mejor aún, en torno a tipos de carácter proyectados por diversas psicopatologías. Los mans (maniaco-depresivos), los hebs (hebefrénicos), los esquizs (esquizofrénicos), los pares (paranoicos), junto con ob-comps, deps y polis variados, se congregan en sus propios asentamientos y se reúnen de manera incómoda para alguna asamblea lunar ocasional. Se trata de una utopía imperfecta, como mínimo; una comparación con el esquema de Louis Mann en *Utopics*, por ejemplo, nos recuerda la distancia entre su síntesis y los dos términos neutrales (el lado inferior del rectángulo) y esta combinación de términos negativos. Por su parte, el ejemplo de Fourier ofrece un método radicalmente distinto de combinar tipos de carácter psicológicos (e incluso psicopatológicos). Porque en Fourier éstos se unen para complementarse entre sí, y a cada tipo se le asigna una tarea apropiada y que a un tipo diferente le resultaría repugnante: es una combinación de destrezas y manías que *Los clanes de la luna alfana* sólo alcanza en el momento supremo de la crisis. En cualquier caso, en el plano del relato, la identificación de la dinámica del clan con el problemático (y característicamente dickiano) matrimonio Rittersdorf deja sin remedio esta utopía en un espacio de hecho muy tentativo y precario.

A menudo se ha observado de manera estereotipada que lo opuesto a la utopía es la historia; en todo caso, esto es lo que nos parece que ocurre en nuestro esquema de la estructura de la obra de Dick, en el que es el lado izquierdo del rectángulo, o en otras palabras la síntesis de los términos positivo y no negativo, el que observa la unión del futuro (los androides) y el pasado (los objetos nostálgicos y las colecciones). De hecho, no sólo es éste el lugar de la historia propiamente dicha, es también el espacio del método histórico, y el de una de las innovaciones más notables de Dick: lo que en otra parte hemos denominado la «nostalgia del presente»[7].

---

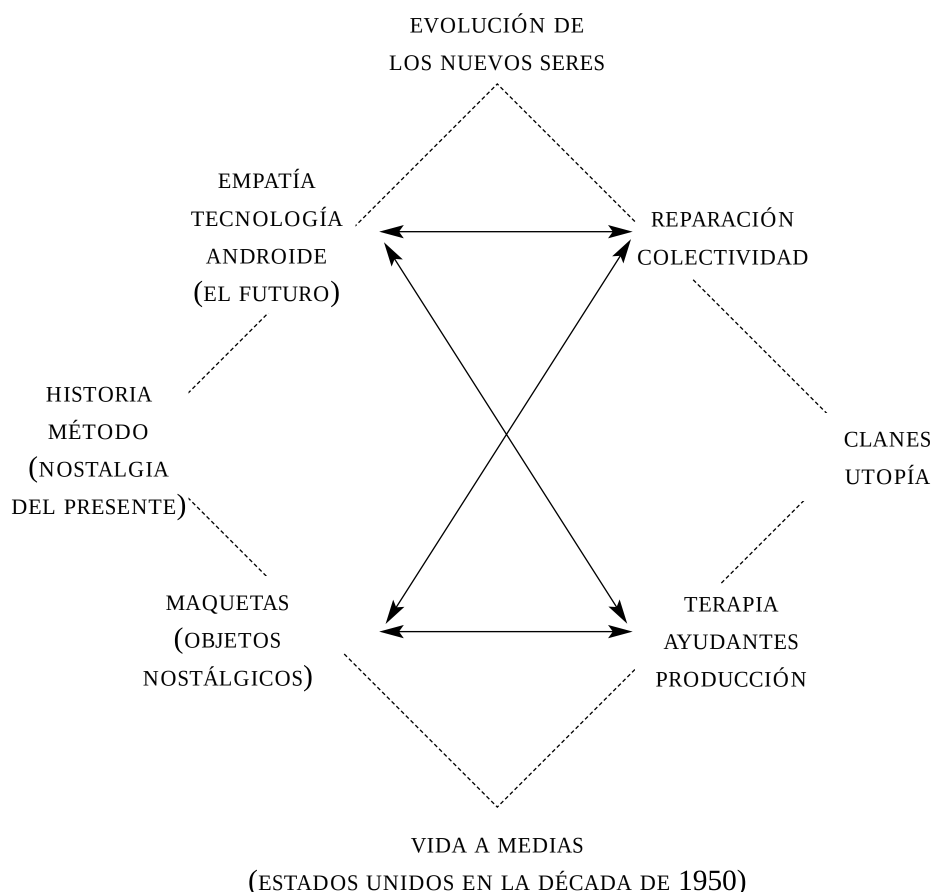
[7] Véase mi libro *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., capítulo 9, «Nostalgia for the Present», pp. 279-287.

Esta idea, si es que es una idea, no es un concepto sino un pensar por medio de la forma, un pensar en y mediante el relato, en el sentido en el que Deleuze atribuía una especie de filosofación no conceptual a cineastas o pintores. De igual modo, la perspectiva histórico-temporal de Dick constituye aquí todo un nuevo modo de pensar sobre el tiempo y la historia, y una especie de método u órgano para abordar estos fenómenos, que las condiciones atmosféricas de la posmodernidad parecen cada vez más ocluir y volver intangibles o inutilizables.

Porque la premisa de este nuevo encuentro con el tiempo es precisamente esa ausencia del presente que para Ernst Bloch era el fundamento de toda una nueva teoría de lo utópico y para Proust las condiciones para basar toda una nueva estética. Pero el perpetuo y nostálgico retorno de Dick al pasado es todo menos proustiano, porque se produce bajo el horizonte descendente de un futuro de ciencia ficción. En Dick ni el pasado ni el futuro pueden volverse autónomos; y por eso he querido sostener que, sea cual sea la situación postatómica o poscatastrófica del mundo de Dick en una novela dada, estas condiciones no deben considerarse, ni siquiera en *Dr. Moneda Sangrienta,* distópicas. Por la sencilla razón de que lo genuinamente antiutópico siempre se guía por el deseo apasionado de desaprobar la utopía, algo que aquí no se da en absoluto. Y asimismo, cualquier lector inveterado llega gradualmente a la conclusión de que Dick se deleita en la miseria y el empobrecimiento de estos paisajes (como también en último término el lector).

Y tampoco el pasado es autónomo: la visión del Wash-35, la recuperación o la resurrección del universo de la niñez, no es realmente el objeto de deseo. Lo que Dick ansía es, por el contrario, el objeto perdido en sí, o en otras palabras, nostalgia del presente, algo que sólo se puede alcanzar cuando el presente se transforma en un pasado distante mediante una perspectiva futura cuya verdadera función y razón de ser es mera y precisamente ser el operador de dicho cambio en las tensas perspectivas. Dick nos ofrece así un instrumento perverso y oportuno para percibir el presente como historia en una situación en la que, mucho más que por su autor, sufrimos también por la vacuidad de nuestro propio presente o lo que Mallarmé ya llamó la ausencia de la contemporaneidad.

Debemos determinar ahora con rapidez los últimos lados del cuadrado semiótico. La unión de los términos neutrales, el lado inferior del rectángulo, en los que el espacio vacío de las maquetas se encuentra con el ámbito de la esquizofrenia, incluida asimismo la vida a medias a la que a partir de entonces se ve condenado Joe Chip, como un alma cristiana en un mundo caído, a hacer buenas obras y buscar la salvación de los demás muertos como él; este lugar, dado a la adicción televisiva y a las terapias, sólo puede ser el propio Estados Unidos, y en especial el Estados Unidos de la década de 1950, en el que la imaginación se queda inmovilizada como en una cápsula del tiempo (como los malhadados viajeros de *El laberinto de la muerte*).



Cualquier lectura de la síntesis culminante, el término complejo, en la que se organiza una imposible reunión entre los extremos de la oposición o contradicción fundamental (aquí, entre la conciencia individual y la colectiva), debe necesariamente seguir siendo tentativa y permanecer abierta a una serie de interpretaciones e hipótesis. Aun así, si es una cuestión del salto evolutivo, la combinación de una posible tecnología androide futura y los esfuerzos artesanos de los prototípicos reparadores de Dick, al menos un episodio viene insistentemente a la mente: se produce casi al comienzo de *Aguardando el año pasado* y lo provoca la renuencia de uno de los trabajadores de Ackerman (Bruce Himmel) a desechar una mónada de guía defectuosa de un cohete espacial (el llamado Perezoso Perro Marrón).

> «No la fundas», dijo Himmel. Su desagradable cuerpo se retorció de vergüenza: sus brazos se ovillaron, los dedos largos y nudosos se retorcieron… «No quiero volver a hacerlo». A la defensiva, el rostro oscurecido de resentimiento y con los rasgos corrosivos

de una ansiedad fóbica profundamente grabados, se hizo a un lado. En la habitación –obviamente un almacén– pequeños carros rodaban de un lado a otro sobre ruedas del tamaño de un dólar de plata; veinte o más, evitándose astutamente unos a otros en su apasionada actividad. Sobre cada carro Eric vio un Perezoso Perro Marrón, conectado y controlando sus movimientos (p. 15).

Hay algo conmovedor en este ejercicio de caridad cristiana hacia una maquinaria defectuosa, y un salvadorismo muy modesto en esta aparición de nuevos tipos de seres mecánicos en un paisaje muy imperfecto. Pero esto hay que marcarlo, de hecho, como una solución muy frágil y tentativa; y debe evaluarse el realismo de Dick por la continuación, al final de la novela, en la que Eric observa el futuro evolutivo y darwiniano de estos seres mecánicos, que ahora pelean duramente entre sí:

El carro era perseguido por otro de su especie. Ambos se encontraron, en el desorden de periódicos y botellas, y entonces los residuos temblaron y algunos de ellos salieron volando por todas partes mientras los carros dirimían sus diferencias, lanzándose de frente unos contra otros, en busca de la unidad cefálica montada en el centro de cada uno, intentando golpear el Perezoso Perro Marrón [...] Ahora uno parecía triunfar. Se retiró y, como una cabra, maniobró para colocarse y dar el golpe de gracia. Mientras se colocaba, el herido, en un último brote de ingenio nativo, se metió en el refugio de un desechado cubo de zinc galvanizado y se quitó de la refriega. Protegido, se quedó inerte, dispuesto a esperar acontecimientos, para siempre si fuera necesario (pp. 202-205).

Por lo tanto esta potencial supervivencia de los más aptos ilustra de nuevo la variación y el giro de las valencias que caracteriza la obra más enérgica de Dick, en la que un término dado puede cambiar de positivo a negativo y nuevamente a positivo sin advertencia y sin lamentos. Podríamos entonces dejar las cosas aquí, en esta suspensión evolutiva, en la que el futuro está permanentemente en duda.

Pero prefiero un final algo distinto, en el que el instinto salvador de Dick encuentra su materia prima y su alimento en la más deprimente de todas las «realidades» novelísticas: los asentamientos en el Marte de *Tiempo de Marte.* En este episodio, el culminante, es como si todos los ángulos de nuestro rectángulo semiótico, todas las agrupaciones sémicas, se unieran en una apoteosis final. Aquí encontramos un ser protésico de tipo androide, reparado una y otra vez, encontramos ayudantes, terapia y esquizofrenia, pero también una mezcla del pasado y el futuro que esta vez penetra a través de una especie de velo de ilusión televisivo en una realidad históricamente distinta. Es el destino de Manfred, un niño prácticamente autista, cuya participación en su presente de niño se ve bloqueada por la realidad de su ancianidad postrada en el lecho (en uno de los edificios terroríficos más emblemáticos

de Dick), del que es inesperadamente rescatado por el «salto en el tiempo» del título en inglés:

> La sala de estar se llenó de Hombres Pálidos. Y en medio de ellos vio parte de una criatura viviente, un anciano sólo de pecho para arriba; y el resto se volvía una maraña de bombas, mangueras y marcadores, maquinaria que emitía un ruido continuo, incesantemente activa. Mantenía al viejo vivo; lo comprendió en un instante. La parte que faltaba de él había sido sustituida por la maquinaria. Oh, Dios, pensó ella. ¿Quién o qué era aquello, sentado allí con una sonrisa en el rostro marchito? Entonces él les habló.
>
> «Jack Bolin», chirrió, y la voz salió de un altavoz mecánico, de la maquinaria, no de su boca. «Estoy aquí para despedirme de mi madre» (pp. 218-219).

Aquí está, por lo tanto, el comunismo colectivo, primitivo, de los aborígenes, que se han convertido también en ayudantes y rescatadores del esquizofrénico Manfred, a su vez convertido ahora en un nuevo tipo de ser protésico que ha surgido del futuro de su propio pasado, inmovilizado en los residuos, y a punto de escapar, con sus amigos rodeándolo y sosteniéndolo, tubos y mangueras arrastrando por detrás, hacia el tiempo onírico alternativo de otra historia y otro presente.

XI Miedo y odio en la globalización

¿Realmente el autor de *Neuromante* ha «cambiado de estilo»? ¿Ha «dejado» incluso de escribir ciencia ficción, tal como lo plantean algunos críticos chapados a la antigua, pensando que le están haciendo un cumplido? Por el contrario, a lo mejor se está acercando al *ciberpunk* al que con frecuencia se le asocia, pero que parece desarrollarse más característicamente en la obra de su colaborador ocasional Bruce Sterling. En cualquier caso, el aparato figurativo de la ciencia ficción, al haber atravesado innumerables generaciones de desarrollo tecnológico y de mutación casi vírica desde el comienzo del movimiento, está devolviendo más información fiable sobre el mundo contemporáneo de lo que pueda hacerlo un realismo agotado (o siquiera un movimiento moderno agotado).

William Gibson, autor ahora de *Mundo espejo*, sin duda alguna ha ilustrado con mayor frecuencia esa otra invención, el «ciberespacio» y su red interna de comunicación e información global, que el mundo de los objetos de la mercificación tardía por el cual avanza a tientas y con cautela su última novela[1]. Claro que Sterling homenajeaba a los *hackers*, piratas heroicos del ciberespacio, pero sin la intensidad trágica de Gibson, que los retrataba como las figuras excéntricas y marginales de las nuevas fronteras por venir. La precipitación y el entusiasmo de sus libros, tan ajenos al más sereno Gibson, siempre me han parecido proceder tanto de la empresarialidad global y de la excitación por por ganar dinero, como de la paranoia.

Pero esa excitación también expresa la verdad de la globalización emergente, y Sterling se merece aquí más que un mero párrafo o paréntesis. Sus novelas resultan

[1] William Gibson, *Pattern Recognition*, Nueva York, Putnam, 2003 [ed. cast.: *Mundo espejo*, Barcelona, Minotauro, 2004]. En adelande, las referencias a esta edición se darán dentro del texto.

con frecuencia episódicas, pero historias como las que se recogen en *A Good Old-fashioned Future* [*Un buen futuro anticuado*] constituyen auténticos artefactos de la posmodernidad y pequeñas obras maestras por derecho propio, que ofrecen una gira de Cook* por las nuevas estaciones de paso globales y por las ácidas disonancias entre los pintorescos viajeros y las ciudades futuras en las que repentinamente se encuentran. Tokio, desde luego (¡Tokio ahora y siempre!), donde un fiscal federal japoestadounidense de Providence, Rhode Island, se ve envuelto en una conspiración tejida a través de gatos de cerámica; pero también la California de inventores inadaptados, donde un nuevo proceso de fabricación de medusas artificiales (y aéreas) amenaza con convertir todo el petróleo que queda en el suelo de Texas en gran cantidad de *Urschleim* [secreción primordial] sin valor alguno. Finlandia ofrece a continuación, como era de esperar, un terreno fértil para encuentros entre terroristas estilo década de 1960 y la antigua KGB, junto con jóvenes econacionalistas implacables, espías industriales veteranos y un viejo escritor finés de libros para niños sumamente popular en Japón[2].

Entretanto, actores de Bollywood que huyen del sistema fiscal indio tienen la suerte de dar con la fosa común más grande de la historia, en Bolton, en una Inglaterra diezmada por la peste y que ya sólo vale para rodar películas baratas en exteriores; mientras, en Alemania, en Düsseldorf, se investiga la nueva institución del *Wende* [cambio], en la cual –observada por un vendedor de «SPEX»** de Chattanooga (Tennessee)– todos los movimientos colectivos destructivos de la época, desde los *hooligans* hasta las mayorías morales antimodernas, coinciden periódicamente en una «turbulencia» ritual. De hecho, Chattanooga, con la megaestructura futura calcinada de su centro urbano convertida en un nido de ratas *okupa,* sirve de escenario para un encuentro más complejo y característico: entre un reparador de bicicletas desexuado (nuevos movimientos de género han proliferado en este futuro, entre los que se encuentra el de Deliberación Sexual, que erradica artificialmente el impulso sexual) y la policía privada de un hombre fuerte del Congreso, durante mucho tiempo al servicio de esta institución y ahora ya senil, cuya sustitución artificial de identidad (el llamado *mook*) corre el riesgo de desvelarse a causa de un paquete no deseado en el correo. Por último, la ciencia ficción clásica vuelve con el descubrimiento en un desierto de Asia Central, de manos de cazarrecompensas del siglo XXI, de una

---

* El autor hace aquí referencia a la compañía de viajes Thomas Cook, fundada por el inglés del mismo nombre a mediados del siglo XIX y que se convertiría en una auténtica industria turística y de viajes en el siglo XX. *[N. de la T.]*

[2] Bruce Sterling, *A Good Old-fashioned Future,* Nueva York, 1999.

** Organismo independiente especializado en evaluaciones de software que constituye a su vez una división del META Group. *[N. de la T.]*

enorme caverna subterránea artificial, en la que la Zona (la última forma futura de la antigua Esfera de Coprosperidad del Este asiático, ahora dirigida por China) ha alojado a tres comunidades humanas de escala mundial a modo de experimento para evaluar la viabilidad de los vuelos espaciales de 400 años de duración. He mencionado sólo de pasada parte de la disparatada tecnología de ciencia ficción que se da por sentada en estos cuentos: son más significativas las prioridades del *ciberpunk* global, donde la especulación y la fantasía tecnológicas al viejo estilo de Toffler pasan a segundo término, dando paso a una vocación literaria, más original desde un punto de vista histórico, por cartografiar el nuevo Imaginario geopolítico.

Sismógrafos en rústica

Éste es el motivo por el cual semejante turismo global característico de Hunter Thompson tiene un verdadero valor epistemológico: el *ciberpunk* constituye una especie de experimento de laboratorio en el que se registran el espectro lumínico y los anchos de banda geográfico culturales del nuevo sistema. Se trata de una literatura de los estereotipos lanzados por un sistema en plena expansión que, al igual que la explosión de una nova, envía varias señales y signos desconocidos de comunidades nacientes y de nuevas etnias artificialmente diferenciadas. Los estereotipos constituyen el vehículo fundamental a través del cual nos relacionamos con otras colectividades; nadie ha hecho nunca frente a otra agrupación sin su mediación. Son caricaturas alegóricas que ya no expresan el desprecio racista del viejo imperialismo y que con frecuencia pueden funcionar (tal como observa Žižek respecto a las bromas étnicas populares en la antigua Yugoslavia) como formas cariñosas de inclusión y de solidaridad.

De hecho, un examen de esta literatura proporciona ya un primer inventario rudimentario del nuevo sistema mundial: en primer lugar, el gran papel de Japón –patente en las evocaciones de Gibson, a lo largo de toda su obra, hasta la propia *Mundo espejo*– como combinación semiótica amonestadora de la ciencia-y-tecnología primermundista con la explosión demográfica propiamente tercermundista. A continuación Rusia, que aparece también ahora, acechante y amenazadora, pero sobre todo bajo la forma de sus distintas mafias (de todas las ex repúblicas), que nos recuerdan la anarquía y la violenta criminalidad, así como las redes conspirativas y el futuro sin trabajo, que se esconden justo debajo de la superficie del capitalismo. El examen también proporciona un drama más contemporáneo, el del deterioro vertiginoso de un país que había llegado a estar ya en pie de igualdad con el Primer Mundo. La ambigüedad de las imágenes de Europa –una especie de elegante museo o de patio de recreo turístico que al mismo tiempo constituye un callejón sin salida

evolutivo y económico– resulta instructiva; y la ausencia del islam es un alivio bienvenido, en un momento en el que constituye una realidad, y no cultura o literatura, que actúa en función de ese estereotipo particular.

Este nuevo material geopolítico marca una importante diferencia histórica entre estas novelas de aventuras comerciales y el periodismo gonzo igualmente cínico de un periodo anterior; de hecho, merecería realmente la pena explorar más a fondo las afinidades y diferencias entre los productos culturales de las décadas de 1960 y 1970 y los de las décadas de 1990 y 2000. Idéntica significación tiene el hecho de que estos protagonistas –con lo ocupados que están en localizar productos inusitados, proteger nuevos inventos secretos, engañar a rivales y comerciar con los nativos– no necesiten en especial el estímulo de las drogas (todavía una presencia preponderante, cabría decir incluso metafísica, en una expresión histórica mundial tan reciente como *La broma infinita,* escrita por David Foster Wallace[3] en 1996).

Imaginario eBay

Pero el mejor modo de medir la nueva literatura con respecto a algún tipo de continuo temporal es precisamente a través de su estilo; y aquí puede que volvamos al fin a la peculiaridad de *Mundo espejo,* donde este estilo ha alcanzado una especie de perfección clásica. Lo definiré como una especie de escritura lanza-nombres[*] hiperbolizada, y la descripción de la ropa elegida por la protagonista (Cayce Pollard) para su primer día en Londres constituye un indicador fidedigno de lo que digo:

> Una camiseta Fruit limpia, su MA-1[**] negra de Buzz Rickson, una falda negra sin marca del mercadillo benéfico de Tulsa, los leotardos negros que había llevado para Pilatos y unos zapatos negros de colegiala Harajuku. Su bolso-analógico es una funda de laminado negro de Alemania oriental, adquirido en eBay (si no un verdadero ejemplar Stasi, por lo menos muy parecido) (p. 8).

No tengo ni idea de si estos artículos existen en realidad, pero sin duda alguna eBay es la palabra precisa para nuestro inconsciente colectivo actual y está claro que las referencias «funcionan», se sepa o no si el producto es real o lo ha inventado

---

[3] David Foster Wallace, *Infinite Jest,* Boston, 1996 [ed. cast.: *La broma infinita,* Barcelona, Mondadori, 2002].

[*] *Name-dropping* en el original: hábito de mencionar con familiaridad nombres conocidos con objeto de fanfarronear. *[N. de la T.]*

[**] Chaqueta de aviación media. *[N. de la T.]*

Gibson. Lo que también está claro es que los nombres que se lanzan son nombres de marcas, cuya propia dinámica comunica tanto la obsolescencia instantánea como la procedencia global y el neoexotismo del mercado mundial hoy en día en tiempo y espacio.

Otra cuestión es que, poco a poco, en el presente universo todo va recibiendo lentamente un nombre; este fenómeno tampoco tiene nada que ver con los antiguos universales aristotélicos en los que la idea de una silla subsume todas sus manifestaciones individuales. Aquí la «silla de respaldo alto de la estación de trabajo» (p. 4) constituye casi un género distinto al del asiento del BA 747 «que le hace pensar en una pequeña barca, en un *coracle*[*] de Mexcel y laminado con acabado en teca» (p. 122). Pero también hay sillas de ejercicio, llamadas o denominadas «reformadoras»: «una pieza muy larga, muy baja, ligeramente inquietante y con aspecto de la época de Weimar, de mobiliario con resortes» (p. 6), que se puede traducir a su vez a otro lenguaje, en el que se convierte en «una falsa interpretación del estilo japonés clásico en madera lacada en negro, tapizada con algo que parece piel de tiburón» (p. 178). Cada uno de estos artículos está de camino hacia el destino final de un nombre propio, pero no del tipo con el que estamos familiarizados cuando hablamos de una «silla Mies» o de una «silla Barcelona». Lo que está en juego no es el origen, sino la imagen nombrada, de modo que una «silla eléctrica Andy Warhol» podría constituir una referencia más adecuada.

En este nominalismo posmoderno, sin embargo, el nombre debe expresar también lo nuevo, y la moda; lo que está pasado, anticuado, sólo sirve de indicador cultural: «taburetes cromados vacíos, del tipo giratorio de los bares de bebidas no alcohólicas, pero muy bajos, enfrente de una barra igualmente baja» (p. 152), donde lo «bajo», lo «muy bajo» connota Japón. Y, en Moscú, la mesa «rodeada por dos enormes butacas vacías de respaldo orejero» (p. 294) no representa sino atraso. Probablemente esto explica que el capítulo ruso de Gibson sea menos interesante: introduce una mentalidad residual propia de la Guerra Fría en este espacio creado, «como si todo estuviera diseñado por alguien que hubiera estado mirando un cuadro de una habitación de hotel occidental de la década de 1980, pero sin haber visto nunca siquiera un ejemplo del original» (p. 282). El actual arte-nostalgia soviético y centroeuropeo (*Ostalgie* en alemán) resulta mucho más vibrante y apasionante que esto, al considerar un universo alternativo en el que se ha inventado desde cero

[*] El *coracle* es una pequeña embarcación, en ocasiones circular, pero más frecuentemente rectangular con las esquinas redondeadas, de mimbre y piel de animal (más tarde, la piel se sustituiría por brea o algún otro material resistente al agua). La utilizaban para el transporte fluvial y costero los antiguos bretones y todavía hoy la emplean algunos pescadores en los ríos y lagos de Gales e Irlanda. *[N. de la T.]*

una serie completa de artículos industriales producidos en masa, desde retretes hasta cristales, desde alcachofas de ducha hasta automóviles, absolutamente diferentes del inventario occidental realmente existente. Es como si los aztecas hubieran vencido a Cortés y sobrevivido para inventar sus propias radio y televisión, vehículos eléctricos, géneros cinematográficos y cultura popular aztecas.

De cualquier modo, la premisa aquí es que Rusia no tiene nada nuevo que ofrecernos en este campo (la estética de Sterling brinda muchas más oportunidades de apreciar lo genuinamente nuevo, lo innovador desde el punto de vista histórico mundial, en el arte-nostalgia del Este); y la conclusión que hay que extraer es que la escritura lanza-nombres [*name-dropping*] tiene también que ver con el conocimiento y con una familiaridad enciclopédica con las modas del espacio mundial a medida que éstas vuelven a afluir a las *boutiques* y mercadillos de Occidente. Lo que he llamado estilo lanza-nombres [*name-dropping*] debe comprenderse, por consiguiente, como un estilo exclusivista: los nombres de marca funcionan como un guiño de familiaridad para el lector enterado. Incluso el cinismo (tomando la palabra en el sentido que le da Sloterdijk y no en su interpretación posterior a Watergate) constituye un alegre distintivo de adhesión grupal, la risa disimulada, una forma de risa franca y el estatus de clase, una cuestión de saberse la partitura más que de tener dinero y poder. El estilo exclusivista fue, creo, invención –o mejor aún, descubrimiento– de Thomas Pynchon, ya en *V* [1963], aunque Ian Fleming se merezca aquí una mención («Gracias, comandante Bond», murmura Cayce, mientras pega un pelo entre el marco y la puerta exterior del apartamento). Pero, al igual que ya no necesitamos drogas, tampoco necesitamos entonces los componentes esenciales de paranoia y conspiración de Pynchon para envolverlo todo para nosotros, puesto que el capitalismo global está ahí para hacerlo de manera más eficaz; o eso nos dicen.

¿El nacimiento de una estética?

Sin embargo, *La subasta del lote 49* sigue siendo un paradigma fundamental y, como sucede con Hunter Thompson, las diferencias resultan realmente instructivas desde un punto de vista histórico. Los *posthorns* y otros grafitis reveladores han sido sustituidos aquí por algo parecido a una «obra de arte»: los indicios apuntan no a alguna realidad inimaginable en el mundo social sino a una estética (hasta ahora) inimaginable. Se trata de una película no identificada de cierto tipo que ha llegado a conocerse entre los iniciados como «el metraje», y que aparece en fotogramas y pequeñas secuencias en los lugares más inverosímiles (vallas publicitarias, anuncios de televisión, revistas, internet), en «ciento treinta y cuatro fragmentos previamente descubiertos [...] montados, descompuestos y ensamblados de nuevo sin cesar por

ejércitos enteros de los más fanáticos investigadores». A decir verdad, se ha formado, como cabría esperar, todo un nuevo grupo de iniciados en torno a los misterios del metraje; estamos experimentando, observa uno de los personajes de la novela, el «nacimiento de una nueva subcultura». Ha nacido una hermandad mundial, consagrada a este nuevo objeto y que intercambia y sostiene apasionadamente teorías contradictorias sobre él. El metraje rehace, pues, *Mundo espejo,* convirtiéndola en algo parecido a la idea que Bloch tenía de la novela del artista, que lleva en su seno la obra de arte desconocida y no realizada como un agujero negro, como una indeterminación futura que de repente reluce en el presente, como la utopía sublime ausente que de pronto se abre como un agujero negro dentro del cotidiano vacío:

> Luz y sombra. Los pómulos de los amantes en el preludio del abrazo.
>
> Cayce se estremece.
>
> Hace tanto ya, y no se les había visto tocarse.
>
> Alrededor de ellos el negro absoluto se mitiga con la textura. ¿De hormigón?
>
> Están vestidos como siempre se han vestido, en la ropa Cayce ha seguido viajando por muchos países, precipitadamente, fascinada por su atemporalidad, algo que conoce y entiende. La dificultad de eso. También en los peinados.
>
> Él podría ser un marino, embarcando en un submarino en 1914, o un músico de *jazz,* entrando en un club en 1957. Hay una falta de pruebas, una ausencia de indicios estilísticos, que Cayce cree que es absolutamente magistral. Su abrigo negro se tiende a pensar que es de cuero, aunque podría tratarse de mero vinilo, o goma. Tiene una forma peculiar de llevar el cuello hacia arriba.
>
> La chica lleva un abrigo más largo, del mismo negro pero aparentemente de tela, con hombreras que son el tema de cientos de correos. La arquitectura del almohadillado en un abrigo de mujer debería dar épocas posibles, décadas específicas, pero no hay acuerdo al respecto, sólo controversia.
>
> Ella lleva la cabeza descubierta, algo que se ha tomado bien como el signo más inequívoco de que no se trata de una pieza de época, bien como mera indicación de que ella es un alma libre, que no está siquiera limitada por las convenciones más básicas de su tiempo. Su pelo ha sido objeto de un examen similar, pero no se ha llegado a ningún acuerdo definitivo.

El problema, para la formación de un grupo alrededor de este artefacto, como sucede de hecho con todas las formaciones de grupos, radica en la contradicción entre la universalidad –en este caso, la universalidad del gusto en sentido estricto– y la particularidad de este valor único que nos separa de todos los demás y nos define en nuestra especificidad colectiva. Una secta política (como parece que llamamos ahora a estas cosas) desea a la vez afirmar la importancia universal de su estrategia y

de sus objetivos esenciales y, en el mismo preciso instante, guardárselos para ella sola, excluir a los intrusos y a los recién llegados y a todos aquellos que puedan ser sospechosos de compromiso, pasión y fe insuficientes. La mayor angustia de los asiduos del sitio *web* y del área *chat* estriba, simplemente, en que se hará público: que la CNN se acabará enterando de este interesante desarrollo; que el metraje, o la película acabada, la obra de arte identificada y reconstruida, se convertirá, como ellos dicen, en el patrimonio de la humanidad o, en otras palabras, en una mera mercancía más. Al final resulta que este miedo está más que justificado, pero omito los detalles porque odio a la gente que cuenta los finales; salvo para expresar mi contradictoria sensación de que la solución de Pynchon era quizá la mejor, a saber, terminar *Lote 49* en la antesala de la revelación que va a venir, cuando Oedipa está a punto de entrar en la sala de subastas.

Después de todo esto, puede sorprender en cierta medida saber que el metraje no es la cuestión central de esta novela, aunque proporcione el marco narrativo. No obstante, debería haber quedado ya claro que hay una acusada y drástica contradicción entre el estilo, tal y como lo hemos descrito, y el propio metraje, cuya «ausencia de indicios estilísticos» sugiere una auténtica «escritura blanca» barthesiana. De hecho, es más bien esta propia contradicción lo que constituye el tema más profundo de *Mundo espejo,* que proyecta la anticipación utópica de un arte nuevo basado en la «neutralidad semiótica» y en la supresión sistemática de los nombres, las fechas, las modas y de la propia historia, dentro de un contexto irremediablemente viciado por todas esas cosas. El estilo lanza-nombres *[name-dropping],* el lenguaje exclusivista de la novela, se deleita, pues, con todo lo que el metraje pretende neutralizar: la obra se convierte en una especie de arena movediza, que nos va succionando cada vez más hacia las profundidades de aquello de lo que luchamos por escapar. No obstante, esto no es meramente una interpretación abstracta, ni siquiera estética; constituye también la realidad existencial de la propia protagonista y la fuente del «don» que informa su profesión.

Bulimia de mercancías

El talento de Cayce Pollard, al encontrarse a medio camino entre la telepatía y la sensibilidad estética anticuada, es, de hecho, lo que suspende la novela de Gibson entre la ciencia ficción y el realismo y la dota de su extraordinaria resonancia. Por expresarlo de manera sencilla (tal y como ella lo hace), el oficio de Cayce consiste en «cazar tendencias»; o, en otras palabras, en vagar entre las masas de consumidores actuales y futuros, entre las masas juveniles, entre la «Cruzada Infantil» que provoca atascos en Camden High Street los fines de semana, entre las multitudes torren-

ciales de Roppongi y Shinjuku, entre las aglomeraciones de todo género de las grandes ciudades de todo el mundo, con el fin de detectar mentalmente las primeras manifestaciones de cualquier cosa susceptible de convertirse en una tendencia o en una nueva moda. De hecho, ha conseguido algunos logros impresionantes, de los cuales mi preferido, que recuerda ligeramente a DeLillo, es la identificación de la primera persona en el mundo que se puso una gorra de béisbol al revés (es un mexicano). Pero estos «futuros» son en gran medida una propuesta comercial y Cayce es algo así como un espía industrial de los tiempos por venir. «Yo busco información sobre diseños [...] Los fabricantes me utilizan para mantenerse al tanto de la moda callejera» (p. 87); estas modestas fórmulas son un poco demasiado lacónicas y no expresan con suficiente fuerza la cualidad física pura de este don, que le permite identificar una «forma» [*pattern*] y a continuación «señalarla con un mercificador».

Sin duda, aquí hay algo del entrenamiento especializado del autentificador de cuadros y del coleccionista de muebles antiguos; pero su siniestra dirección temporal condena a Cayce irredimiblemente, pese a su traje por sistema negro y sin estilo, a la categoría más amplia de adivinos y agoreros; y, de vez en cuando, la pone en verdadero peligro físico. Este nuevo *métier* arrastra nuestro mundo, de manera imperceptible, hacia algún mundo futuro de ciencia ficción, por lo menos a sus orillas, donde los detalles no acaban de coincidir. El trabajo de uno de los personajes consiste en iniciar rumores, en lanzar los nombres de productos y de artículos culturales de manera entusiasta en bares y salas de fiestas, con el objeto de poner en marcha lo que en Pynchon hubiera sido una conspiración pero que aquí se queda en una manía o moda pasajera más.

Pero el don de Cayce es de nuevo arrastrado a nuestro mundo real (o realista) a causa del propio cuerpo; debe pagar por ello con náuseas y ataques de ansiedad, con una bulimia de mercancías que constituye el precio inevitable de su sensibilidad premonitoria, sin duda nutrida de traumas oscuros, de los cuales el último es la misteriosa desaparición de su padre en Manhattan la mañana del 11 de septiembre. Es como si la otra cara de la «próxima atracción», de su reificación y del producto muerto de lo que en otro tiempo fue un proceso activo de consumo y de deseo, no fuera otra que el logo. La mediación entre estos dos extremos de *energeia* y *ergon*, de proceso y producto, reside sin duda en el propio nombre. He sostenido que en el nominalismo comercial de la posmodernidad, todo lo único e interesante tiende hacia el nombre propio. De hecho, dentro del nombre de marca, toda la dialéctica contradictoria entre universalidad y particularidad se representa como un tira y afloja entre reconocimiento visual y lo que podríamos llamar el trabajo del consumo (del mismo modo que Freud hablaba del trabajo del duelo). Y no obstante, por parafrasear a Empson, el nombre pervive, el nombre pervive y mata; y el logo en el que se solidifica gradualmente el nombre de marca absorbe su toxicidad y conserva el veneno.

Todo el cuerpo de Cayce es un resonador de estos logos omnipresentes, que no obstante se hacen más estrepitosos y sofocantes en determinados espacios (y lugares) que en otros. Buscar un artículo inusual en Harvey Nichols, por ejemplo, es una actividad particularmente arriesgada:

> Aquí abajo, al lado de un escaparate de Tommy Hilfiger, todo ha empezado a escorársele, con el asunto de las marcas. Menos halo admonitorio de lo habitual. Hay gente a la que, con ingerir una minúscula cantidad de algo, la cabeza se le hincha como una pelota de baloncesto. Cuando le ocurre a Cayce, se trata de su psique. Tommy Hilfiger siempre lo consigue, pese a que ella pensaba estar ahora a salvo. Decían que había llegado a su máximo auge en Nueva York. Como Benetton, el nombre estaría por ahí, pero el verdadero veneno, para ella, estaría ya derramado… Este género es simulacro del simulacro del simulacro. Una tintura diluida de Ralph Lauren, que había diluido a su vez los días gloriosos de Brooks Brothers, que a su vez habían pisado el producto de Jermyn Street y Savile Row, aderezando su ropa de percha con generosos montones de prendas de cuello alto de punto y rayas militares. Pero, ciertamente, Tommy es el punto cero, el agujero negro. El fenómeno Tommy Hilfiger debe marcar algún tipo de horizonte, más allá del cual es imposible seguir derivando, estar más alejado de la fuente, más desprovisto de alma.

Estas náuseas forman parte del aparato de navegación de Cayce, y se remontan a algunos de los logos más antiguos todavía existentes, como su peor pesadilla, Bibendum, el hombre Michelín, que es como esa grieta a través de la cual lo Real lacaniano hace su catastrófica aparición. «Los iconos nacionales», por otra parte, «para ella son siempre neutros, salvo los de la Alemania nazi […] un exceso espeluznante de talento para el diseño».

Ahora resulta algo más fácil ver el significado más profundo del metraje para Cayce: su absoluta falta de estilo constituye un alivio ontológico, como el cine en blanco y negro después de las orgías convencionales del tecnicolor malo, como el silencio de la soledad para el telépata que tiene la cabeza todo el día colapsada de voces ruidosas. El metraje es una época de paz, una escapatoria de las estrepitosas mercancías mismas, que resultan ser, tal y como Marx siempre pensó que serían, entidades vivas que obsesionan a los humanos que tienen que coexistir con ellas. A diferencia del metraje, sin embargo, la novela de Gibson nos da homeopatía, en lugar de un antídoto.

No parece decepcionante volver al futuro y a todo lo que hay de autorreferencial en esta novela, en la que el nombre de la protagonista es homónimo del nombre del personaje central en *Neuromante.* A decir verdad, el cambio de género sugiere todo tipo de cambios estereotipados de registro adicionales, de lo activo a lo pasivo, por

ejemplo (del *hacker* varón a la compradora futura mujer). ¿Es posible, no obstante, que las premoniciones que tiene Cayce de novedades futuras puedan aparecer también como una alegoría de alguna «nueva novela gibsoniana» emergente? *Mundo espejo* parece, en efecto, constituir un tipo de reconocimiento de formas [*pattern recognition*] para Gibson y, de hecho, para la ciencia ficción en general.

XII

«Si encuentro una ciudad buena, perdonaré al hombre»: realismo y utopía en la trilogía de *Marte* de Kim Stanley Robinson

> Estrictamente hablando, la utopía no es un género por derecho propio, sino por el contrario un subgénero sociopolítico de la ciencia ficción.
>
> Darko Suvin[1]

Para quienes siguen pensando que la ciencia ficción trata de ciencia, la trilogía sobre *Marte* ciertamente cumplirá los requisitos exigidos. No sólo hay científicos e ingenieros entre sus principales personajes, páginas y más páginas ofrecen disquisiciones de bolsillo sobre toda una serie de temas que seguramente se considerarán ciencia pura, la mayoría de ellos relacionados con la terraformación: tales como la bioquímica de rocas y sólidos; la dinámica de gases y la composición de la atmósfera; los acuíferos y la liberación de agua y otros líquidos; microorganismos genéticamente diseñados y ADN genéticamente reconstruido; radiación, luz y calor; la cadena alimenticia; la estructura del humus; la meteorología y la dinámica del viento y el clima; sistemas botánicos y clasificación; la «teoría de cuerdas» y la teoría del campo unificado en física; la mecánica de la velocidad en situaciones astronómicas y militares. Robinson consigue mantener el interés y la atención del lector no científico durante estos análisis breves pero lúdicos, sobre los que a uno le gustaría escuchar las opiniones de los científicos u hojear una recopilación de ensayos de expertos sobre el tratamiento que el autor da a estos temas especializados, que a mí me parecen una mezcla de conceptuación novedosa y «conjetura», ya sea convencional o de otro tipo. Es cierto que el crítico literario interpondría aquí el recordatorio de

[1] D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, cit., p. 61.

que la novela ofrece una imitación de la ciencia y de la actividad científica y no la actividad en sí. Es la respuesta de un estudioso de la estética, que siempre ha tenido por objetivo separar lo literario y lo «imaginativo» de lo referencial (la ciencia «real», los textos científicos «reales», etcétera), pero que en el contexto presente tiene la desventaja de englobar lo «cognitivo» como tal. Aun así, hasta la «verosimilitud» de la imitación tiene necesariamente algo que ver con factores externos, y en especial con las configuraciones rápidamente cambiantes de estos diversos campos científicos en el mundo real.

Más pertinente es, pienso, el modo en que se escenifican estos datos, presuposiciones, actividades y hallazgos científicos: a saber, como datos y materias primas para la resolución de problemas, no como rasgos abstractos y contemplativos de una epistemología o imagen del mundo científico. No sólo son los «problemas» –crisis, dilemas, catástrofes (¿ha pensado Sax qué haría si Burroughs se inundase?)– más dramáticos que los clásicos asuntos irresueltos de la ciencia teórica, sino que también dan potencialmente rienda suelta a un tipo de imaginación diferente y a un conjunto más enloquecido de propuestas y soluciones de galimatías. Mi favorita es la propuesta de Art Randolph para resolver la explosión demográfica: «yo le daría a cada persona viva un derecho de nacimiento que le permitiera ser padre o madre de tres cuartos de niño». Explica que de ese modo cada pareja de padres tendría derecho a tener un hijo y medio; después de tener uno, podrían vender el derecho a la otra mitad, o comprar una mitad a alguna otra pareja, etcétera[2]. Hay por lo tanto una energía y una invención complementarias y admirables en estas soluciones, por encima de las «meramente» científicas (a no ser, de hecho, que las científicas sean en sí estéticamente el resultado de dicha ingeniosidad, para empezar, algo que los no científicos, con su respeto reificado por la ciencia como absoluto, están a menudo menos dispuestos a hacer). En todo caso, este tipo de resolución de problemas especulativo es obviamente muy distinto del que se encuentra en una ciencia ficción que ofrece la descripción de uno u otro tipo de anatomía alienígena, una premisa sobre el mecanismo de este o aquel viaje más rápido que la luz, o una exhibición preliminar de los avances en el universo dentro de varios miles de millones de años. De hecho, los motivos específicos de la ciencia ficción son aquí pocos, están muy separados entre sí y en general corresponden al área de la percepción:

---

[2] K. Stanley Robinson, *Green Mars*, Nueva York, 1994, p. 69. La trilogía, que incluye también *Red Mars* y *Blue Mars*, Nueva York, 1996, será referenciada en el texto con las abreviaturas *R, G* y *B.* Para consultar en castellano, veánse *Marte Verde, Marte Rojo* y *Marte Azul*, publicadas en Minotauro, 2001.

> Al este había varios cohetes de aterrizaje, cada uno con forma y tamaño distinto, y la parte superior de otros se recortaba sobre el horizonte oriental. Todos ellos estaban cubiertos de una capa del mismo color rojo anaranjado que el suelo. Era una visión impresionante y extraña, como si hubieran dado con un aeropuerto espacial alienígena abandonado hacía mucho tiempo (*R*, p. 89).

Pero incluso a este respecto la siguiente frase nos pone en la senda de una idiosincrasia (en especial cuando recordamos que es un miembro ruso de los Cien Primeros el que hace la observación): «partes de Baikonur tendrían este aspecto, dentro de un millón de años». Dejando a un lado unos cuantos excesos stapledonianos (la terraformación en Venus y el tren ciudad exterminador de Mercurio en el último volumen), los que parecen elementos propios de la ciencia ficción son aquí principalmente inversiones temporales, partes del primer Marte que parecen viejas y con aspecto de museo, la gran metrópoli de Burroughs anegada por el agua en el último volumen, alusiones inversas a la historia terrestre antigua –en especial a Creta– a medida que surgen en Marte como un «retorno de los reprimidos». ¿Quiere esto decir, entonces, que la trilogía de *Marte* es una ciencia ficción más realista que lo que de ordinario asociamos con el viaje y la emigración espaciales? Quizá, aunque esa no es exactamente la idea de realismo que yo quiero proponer aquí.

Sin embargo, hay algo más que debe decirse acerca del tipo de ciencia que encontramos en esta novela: está relacionado con el problema general de terraformación en Marte, sin duda, pero también tiene implicaciones más generales. Los temas secundarios insinúan cuál es aquí el secreto de la «resolución de problemas»: la burla que se hace de la «monocausotaxofilia» de Sax (o, por ejemplo, «el amor a las causas únicas que lo explican todo»). Pero el propio Sax se queda perplejo ante la predicción –«las intervenciones que funcionaron, las intervenciones que fueron contraproducentes; los efectos involuntarios, imprevistos, inadvertidos»– en especial en lo que al tiempo meteorológico de Marte se refiere: «imposible de predecir, incluso aunque se congelasen las variables y se supusiera que la terraformación se había estabilizado, algo que ciertamente no ocurría. Una y otra vez Sax observaba mil años de clima, alterando variables en los modelos, y cada vez daban un milenio completamente distinto» (*B*, p. 336).

Estas impredecibilidades estructurales, basadas en la teoría del caos, se han considerado a menudo como otros tantos argumentos contra el determinismo histórico y se han asimilado al arsenal antimarxista (en nombre de una «libertad» y una creatividad situadas en el centro mismo de la Naturaleza). Pero yo considero que la «predecibilidad» en sí nunca ha estado aquí en cuestión, y que en la trilogía de *Marte* nos enfrentamos por el contrario a una estructura más fundamental de resolución de problemas, que no debe caracterizarse tanto por la *indeterminación* como por la *sobredeterminación*. El concep-

to althusseriano[3] estaba de hecho específicamente diseñado para nombrar lo que finalmente no es en último término pensable acerca de las coyunturas históricas de este tipo.

En otras palabras, si todo Marte es un gigantesco laboratorio (y en otro aspecto lo es, pero también tendremos que pensar en las novelas desde esa perspectiva), se trata de un laboratorio único en el que las variables nunca pueden aislarse de los modos ordinarios, pero tampoco coexistir siempre en una multiplicidad que las ecuaciones apenas pueden dominar, y la propia computadora mucho menos. Esto significa que sea cual sea el tema científico abordado –botánica, biología, geología, física, química, astronomía– la solución proyectada al problema imaginario siempre supondrá el ensayo de un modo de pensar específico al que a menudo no estamos acostumbrados, a saber, la lidia con lo que Althusser llama «situaciones concretas complejas y sobredeterminadas»[4] y que él asocia también muy específicamente con la historia, y sobre todo con la política. No es sólo, en consecuencia, la construcción de una «comunidad biótica» en las capas superficiales del suelo por lo que uno estaría tentado de exclamar (como hace Nadia): «Dios mío, es como intentar hacer que este gobierno funcione» (*B*, p. 269). Todos los problemas científicos descritos en la novela, sin excepción, ofrecen, por medio de la forma de la sobredeterminación, una alegoría de los problemas sociales, políticos e históricos a los que también se enfrentan los habitantes de Marte.

Éste es, por lo tanto, el sentido en el que la ciencia y la política no son (o no son sólo) dos temas separados en la trilogía de *Marte*, que parecen alternarse de capítulo a capítulo en la historia del desarrollo del planeta; y tampoco es una cuestión de las dimensiones inevitablemente científicas de cualquier política sobre Marte, ni siquiera del hecho cada vez más obvio de que la investigación científica es hoy en sí misma una forma especializada de política institucional, por encima de sus repercusiones sobre lo social y lo político en general. Además de todo esto, necesitamos insistir en el modo en el que cualquier interpretación científica de la trilogía de *Marte* debe al final convertirse en otra alegórica, en la que el contenido puro de ciencia ficción demuestra ser sociopolítico, es decir, utópico.

Nos enfrentamos, en otras palabras, a los registros de lectura e interpretación, y al modo en el que el cambio entre estos dos niveles fundamentales de naturaleza y colectividades humanas tiende a su vez a problematizar ambos, y a devolvernos de uno a otro. Y esta alternancia interpretativa explica también las alternancias más horizontales en el propio texto, las heterogeneidades del mismo y la secuencia irregular de

---

[3] Véase Louis Althusser, *For Marx*, Londres, 1977, traducido al inglés por Ben Brewster, en especial los capítulos 3 («Contradiction and Overdetermination») y 6 («On the Materialist Dialectic») [ed. cast.: *La revolución teórica de Marx*, México DF, Siglo XXI, 1999].

[4] *Ibid.*, p. 217: «una irregularidad (en el dominio) del, siempre dado previamente, todo complejo».

grandes porciones de material: ahora la exploración del territorio, ahora la lidia con los problemas políticos de la Tierra (Naciones Unidas, los Estados nación, las multinacionales), ahora las brillantes piezas obligatorias (el asesinato de John Boone –«el primer hombre que pisó Marte»–, las dos revoluciones, la caída del ascensor espacial que se enrolla dos veces en torno al planeta, grandes inundaciones e incendios en las ciudades de tiendas de campaña, la vida de Sax disfrazado tras su rescate de la nueva ciudad de seguridad, la búsqueda de Hiroko, las curas dramáticas y las muertes dramáticas…), tantas temporalidades de lectura distintas que se yuxtaponen cuidadosamente en una especie de eco distante de las heterogeneidades narrativas de las propias utopías clásicas, el descubrimiento en el espacio o en el tiempo, los encuentros, después los viajes guiados y las explicaciones, a los que aquí corresponden las innumerables visitas a diferentes tipos de comunidades y asentamientos por todo el nuevo planeta. La enorme longitud, el enorme tiempo de lectura, es crucial aquí para desarrollar un *analogon* al propio tiempo histórico, mientras sus sobredeterminaciones evolucionan lentamente en los años marcianos más largos, a los que el recurso del tratamiento dado a la longevidad les impide convertirse en generaciones (o quizá, en el mejor de los casos, tres generaciones cuyo tiempo se desestabiliza de un modo políticamente problemático –¿una inestabilidad de Bénard?– por la irregular inmigración de habitantes procedentes de la Tierra). Es una especie de experimento de laboratorio científico por derecho propio, porque la historia colectiva humana conoce un ritmo y una lógica radicalmente distintos de la longevidad biológica normal, y sus paradojas e incognoscibilidades derivan tanto de esa inconmensurabilidad como de la otra, que opone los individuos biológicos a multiplicidades más amplias. La trilogía de *Marte*, por lo tanto, amplía experimentalmente la vida de sus espectadores y participantes para hacerlos contemporáneos de su propia historia, al mismo tiempo que proyecta una colectividad original –los primeros colonos, los denominados «Cien Primeros»– como protagonista colectivo o sujetos múltiples de esa historia; y éste es también el momento de observar que los tres libros forman un solo relato y constituyen una única novela, y no una verdadera trilogía (como los libros de Robinson sobre Orange County), y mucho menos una serie al estilo de los relatos fantásticos. Los adjetivos cambiantes de los títulos corresponden, por lo tanto, a fases en el desarrollo del propio planeta: primero roca rojiza, después cubierto por una vida vegetal verde, y por último bañado en agua y envuelto definitivamente en los grandes océanos marcianos. (Lo que los colores representan aquí, y sus connotaciones políticas, lo veremos más adelante.) Por su parte, el tema posterior de los problemas de memoria de los supervivientes, y la relación entre la memoria y la estructura del cerebro, es una especie de proyección decorativa del recurso estructural o narrativo, lo que enseguida llamaremos su inscripción autorreferente, y pertenece a algo parecido a las características o los rasgos estructurales modernos de la trilogía de *Marte.*

Y, sin embargo, categorías como «modernidad» o «realismo» nunca han parecido especialmente compatibles con una clasificación tan peculiarmente genérica como la de la utopía (o el discurso utópico, el texto utópico), y tenemos que aclararlos antes de poder retomar el tema más central de la relación entre la ciencia ficción y la utopía, que la trilogía de *Marte* suscita con tanta insistencia. Uno siente la tentación de pensar, de hecho, que el problema oculto tras las distinciones predeciblemente sin objeto y académicas entre las utopías modernas y las realistas está más relacionado con la cuestión sobre la posibilidad de que exista una utopía «posmoderna», es decir, sobre la posibilidad de que hoy existan utopías propiamente dichas, que con la teoría del género literario. En cualquier caso, las propias categorías clasificatorias en cuestión parecen únicamente «modernas» y no muy pertinentes para aplicar a Moro o Cyrano, y mucho menos a lo fantástico en general.

En lugar de reunir diversas concepciones tradicionales o del realismo *a priori*, parece mejor empezar por la propia respuesta que la trilogía de *Marte* da a esta pregunta, que seguramente se puede atisbar en las conjeturas de Sax sobre sus ideas acerca de la ciencia:

> Intento entender. Presto atención a las cosas, verá, muy de cerca. Tan de cerca como puedo. Concentrándome en la especificidad de cada momento. Y quiero entender por qué ocurre como ocurre. Soy curioso. Y pienso que todo ocurre por una razón. Todo. De modo que deberíamos poder captar esas razones. Cuando no podemos […] bien, no me gusta.
>
> Me desconcierta. A veces lo llamo […] el gran inexplicable (*G*, p. 12).

Lo importante de esta declaración divagante no es tanto el asunto de la causalidad (sobre la que la cuestión de una sola causa frente a múltiples causas será suficientemente crucial en un contexto distinto, como ya hemos visto) como la evocación de la resistencia: la realidad externa se organiza a modo de problema o incluso, en un límite inferior, a modo de suceso propiamente dicho, cuya naturaleza sólo plantea un problema en la medida en la que suscita una cuestión acerca de su propia existencia, para empezar, acerca del mismísimo por qué de su ocurrencia. Este problema, por lo tanto, en nombre de la realidad externa o del mundo en sí, rechaza una respuesta y elude una solución; y yo querría sugerir que es precisamente este tipo de «resistencia» de un fenómeno planteado como externo e independiente el que define también la situación de los realismos literarios, y necesita ser su efecto cuando consiguen convertirse en realismo, para empezar.

Es una «definición» que tiene la ventaja de adaptarse a una variedad de contenidos y situaciones históricas, incluidos los tradicionales, a saber, que el realismo está relacionado con la observación, con la documentación social, con el ascenso del pe-

riodismo y la «construcción» de lo efímero o de la actualidad, etcétera. También nos aparta de la noción habitual que la historia de las ideas mantiene sobre la función fundamental que tuvo la aparición de la ciencia moderna, y esto es quizá menos paradójico de lo que podría parecer en un principio, puesto que la observación sobre la ciencia con la que empezamos ya equivalía a un intento de describir la ciencia en función de toda una gama de actividades diferentes o, en otras palabras, de asimilar la ciencia a la actividad no científica y a la vida diaria propiamente dicha. La ciencia sólo se convierte, por lo tanto, en uno de los subproductos de esta «resistencia» cada vez más específica de la realidad, y no particularmente siquiera el agente principal, en un proceso que deberíamos describir mejor desde el punto de vista de la laicización.

Porque es la laicización en sí la que impide dar las respuestas más fáciles ofrecidas por lo teológico o lo tradicional, lo simbólico o lo mítico; la ausencia de todo esto confirma la autonomía del objeto problemático y explica la frustración creativa de las preguntas que se plantean sobre él. Al mismo tiempo, este momento inicial de laicización impide también el desarrollo y el despliegue de la subjetividad en sí, y de los intrincados dilemas de proyección y antropomorfismo, las confusiones que resultan cuando podemos empezar a preguntarnos por la fuente de las propias respuestas: la marca de una humanización y una socialización tan extensas que Ann dice, «nos preguntaremos […] por qué cuando miramos el terreno vemos todo excepto nuestros propios rostros» (*R*, p. 142).

¿Quiere esto decir que el momento realista debe siempre revelar una cierta ingenuidad, una cierta ausencia de reflexividad, una atención al objeto demasiado embelesada como para registrar el funcionamiento de nuestra propias categorías mentales en el proceso? En ese caso, o así dice la explicación canónica, la continuación moderna del realismo datará precisamente la aparición de esa nueva reflexividad y de esa conciencia categórica. Es un reproche (o al menos un diagnóstico histórico) que presumiblemente debería también ampliarse al lenguaje en sí, para calcular la medida de esta situación precaria y de la fragilidad del momento realista en general. Porque lo inexplicable, en el sentido de Sax, la evocación de esas entidades problemáticas situadas fuera de nosotros mismos, cuya densidad se niega a responder nuestras preguntas, el suceso o la ocasión cruciales del misterio irresoluble propiamente dicho, todos ellos son construcciones del lenguaje realista, y presumiblemente, en especial en lo que respecta a una novela, se destaca como artefacto humano construido por adelantado, a modo del novelista de misterio clásico que inicialmente inventa una secuencia de acontecimientos diseñada para ser provisionalmente tan ininteligible como sea posible. En ese caso, el realismo literario es un truco y un engaño, que tiene que hundirse tan pronto como la idea de la ficción se le ocurra a su lector. Lo inexplicado tiene presumiblemente que radicar fuera del lenguaje; inclu-

so aunque la propia ilusión de lo inexplicado y lo inexplicable produzca el lenguaje, en primer lugar. Y esto es incluso más visible cuando nos referimos a las ficciones filosóficamente más ambiciosas: la raíz del árbol, por ejemplo, en *La náusea* de Sartre[5], que supuestamente representa el no-yo absoluto, y que resiste y revela la debilidad de los adjetivos con los que intentamos captarla y evocarla. ¿Sigue siendo la narrativa existencial un realismo, entonces? Yo pienso que sí, pero llega en el momento en el que los diversos realismos iniciales se han convertido en ontología; es un realismo ontológico, como veremos enseguida.

Lo que hace peligrar hoy nuestra creencia en el realismo, y sin embargo estimula quizá formas de realismo más nuevas y más desesperadas, es la convicción generalizada (que se debe tanto a Sartre como a cualquier otro) sobre la «constructividad» de la realidad en sí: la constructividad del hecho científico tan plenamente como la de las instituciones sociales, la construcción del género sexual y de lo plenamente subjetivo, así como la de las categorías objetivas a través de las cuales intuimos el mundo todavía supuestamente real. En ese caso todo es humano, y lo anteriormente inexplicable, lo anteriormente contingente y resistente, retrocederá de manera uniforme sobre el horizonte de una humanización completa y una socialización completa, de la conciencia de la omnipresencia de la praxis y la producción en la aparente autonomía de aquello que radica fuera de nosotros.

Así, hasta la raíz del árbol debe menguar e irse apagando en su ser cuando incorporamos la visión histórica más larga a nuestras relaciones con la naturaleza: en particular, un conocimiento de la invención y la producción histórica de la vida vegetal por parte de la sociedad humana emergente. En ese punto, por lo tanto, supuestamente, todo lo que hemos considerado hasta el momento natural y orgánico se vuelve tan manufacturado como el propio paisaje urbano; y ciertamente ésta es una desfamiliarización radical que buena parte de la ciencia ficción ha intentado transmitir. Si el árbol y sus raíces no son resultado de esa domesticación antigua, como perros de la vida vegetal por así decirlo, esta forma tiende a separarse, no como mensajero de un ser incognoscible sino, por el contrario, meramente como una especie de símbolo arcaico:

> El árbol mediterráneo, el árbol de los griegos […] Cada árbol era como un animal que sostenía su plumaje al viento, con sus nudosas patas introducidas en el suelo. Una colina de plumaje destellante bajo el ataque del viento, bajo sus ráfagas y sus golpes fluctuantes y su inesperada quietud, todos perfectamente revelados por las hojas plumosas (*B*, p. 187).

[5] Jean-Paul Sartre, *La nausée*, en *Œuvres romanesques*, París, 1981, pp. 150-160 [ed. cast.: *La náusea*, Madrid, Alianza, 1996], la anotación del diario empieza «Six heures du soir».

Por otra parte, se puede también evocar una construcción más dialéctica, una producción por lo negativo, como cuando hasta lo salvaje –el «desierto», con el sentido arcaico de la falta de gente–, lo baldío, lo radicalmente no humano en la naturaleza terrestre, está en sí producido y generado por la aparición del hecho de lo humano –el jarrón en el monte– en su seno:

Hizo el desierto descuidado
Rodear esa colina[6].

Éste fue el gran recordatorio de Marx a Feuerbach, cuando lo invitó a mirar la campiña romana:

> Esta actividad, este sensual trabajo y esta creación incesante, esta producción, constituye en tan gran medida la base de todo el mundo sensual tal y como existe en la actualidad que, si se interrumpiese sólo durante un año, Feuerbach no sólo encontraría un enorme cambio en el mundo natural, sino que pronto descubriría que todo el mundo de los hombres y su propia facultad perceptiva, no, su propia existencia, habrían desaparecido[7].

Tras la teoría de la construcción social, por lo tanto, radican la praxis y la producción humanas, que se burlan de los relatos de misterio escenificados por el realismo, del ficticio asombro de éste al encontrar la «resistencia» de una realidad que él mismo ha cocinado en otro avatar. El pensamiento, por lo tanto, deriva por la mente como la nube proverbial en el horizonte no mayor que una mano, y en la forma de lo que es todavía mera perplejidad especulativa, con independencia de que precisamente esa producción y su relato, la construcción misma de la otredad, la historia de la praxis y las resistencias que debe transformar a su vez –ya sean las narraciones en segundo grado, o mejor aún en el plano de las precondiciones– pudieran no producir un realismo por derecho propio, comparable pero diferente de los realismos más familiares cuyos secretos hemos intentado descubrir. La producción, la praxis, hasta la construcción en sí, requieren de hecho la resistencia de una materia prima inicial, difundida por la situación que en sí sólo adopta forma bajo el pico del proyecto original: es una fórmula que combina ambos requisitos, el de la confrontación de un inquebrantable conjunto de elementos, que hay que inventariar y describir; el de la presión humana que gradualmente les dará nombres y apariencia, si no todavía los de una ciudad, al menos de su cantera y su fosa de ci-

---

[6] Wallace Stevens, «Anecdote of the Jar», en *The Palm at the End of the Mind,* Nueva York, Ed. Holly Stevens, 1967, p. 46.

[7] K. Marx y F. Engels, *The German Ideology,* cit., p. 46.

mentación, un inmenso emplazamiento de edificación cuyo futuro perfil sigue siendo desconocido.

Ése es, en cualquier caso, el espacio ambiguo en el que se sitúa de manera exclusiva la trilogía de *Marte,* atrapada entre los momentos de otredad y de producción, entre la geología y la biología, la roca y la planta, el cráter de impacto y la aldea de tiendas de campaña. El tiempo está inscrito, en esta novela espacial, como marcador de «propiedades emergentes» (*B*, p. 343), de lo radicalmente inesperado e impredecible, lo cual quiere decir de la contingencia y de la resistencia ontológica en el ámbito de la temporalidad y del cambio mismo; descripciones hasta entonces estáticas del mundo exterior son ya, por lo tanto, secretamente históricas:

> Las flores estaban montadas en pequeños cojines musgosos o flósculos, o arropadas por hojas hirsutas. Todas las plantas abrazaban el oscuro terreno, que estaría marcadamente más caliente que el aire que tenía por encima; sólo las hojas de hierba sobresalían unos centímetros del suelo. Caminó cuidadosamente de puntillas de piedra en piedra, reacio a pisar una sola planta. Se arrodilló en la grava para inspeccionar algunos de los brotecitos, con las lupas de su bastidor a la máxima potencia. Brillando con fuerza en la luz matutina estaban los clásicos organismos alpinos: *Silene acaulis,* con sus anillos de diminutas flores rosadas sobre cojines de color verde oscuro; una almohadilla de flox; matas de hierba de cinco centímetros, como cristal en la noche, que usaban la raíz principal del flox para anclar sus propias raíces delicadas [...] había una prímula magenta, con su ojo amarillo y sus hojas verde oscuro, que formaban estrechos receptáculos para canalizar el agua hacia el rosetón. Muchas de las hojas de estas plantas eran vellosas. Había un nomeolvides intensamente azul, con pétalos tan llenos de cálidas antocianinas que eran casi púrpura, el color que el cielo marciano alcanzaba a aproximadamente 230 milibares, de acuerdo con los cálculos hechos por Sax en el viaje a Arena. Sorprendía que no hubiera un nombre para ese color, que era tan específico. Quizá ése era el azul cian (*G*, p. 150).

Aquí, hasta los colores son acontecimientos por derecho propio, el ojo amarillo de la prímula «te devuelve la mirada» (Rimbaud), el azul sin nombre casi te habla, como una palabra en la punta de la lengua. El color está aquí en Marte ya desfamiliarizado y se ha vuelto extraño, prepreparado para nuevos dramas de significado, como veremos. Por su parte, los diversos rasgos se sostienen sobre la línea de falla estratégica entre lo simbólico y lo contingente, entre el significado y el ser, bloqueando un espacio de indecibilidad que es inesperadamente narrativo:

> Y así volvió a sumergirse en el estudio de sus plantas. Muchos de los organismos rastreros que estaba encontrando tenían hojas vellosas y con la superficie muy gruesa,

> que ayudaba a proteger las plantas de la dura irradiación de los rayos UV de la luz solar marciana. Estas adaptaciones muy bien podían ser ejemplos de homologías [...] o podían ser ejemplos de convergencia [...] Y en estos días podían ser también sencillamente resultado de la bioingeniería [...] Había un laboratorio de biótica en Elysium, dirigido por un tal Harry Whitebrook, que diseñaba muchas de las superficies de las plantas que mejor salían adelante, en especial las juncias y las hierbas, y una comprobación en el catálogo de Whitebrook mostraba a menudo que su mano había influido, en cuyo caso las similitudes eran a menudo resultado de la convergencia artificial, y Whitebrook insertaba rasgos como las hojas vellosas en casi todas las plantas que cultivaba (*G*, p. 160).

Arte, por lo tanto, arte y no naturaleza: las hojas vellosas son como los rasgos de estilo de un pintor distintivo, que ayudan a autentificar uno u otro lienzo dudoso. Ahora, de repente, la otredad desaparece y nos enfrentamos a la mediación de los artefactos humanos, a no ser escrutados por las leyes naturales y los procesos evolutivos sino, por el contrario, por las intenciones y la responsabilidad forense. De hecho, todo esto último cobra vida inesperadamente de un modo diferente, cuando Harry Whitebrook aparece en escena en persona, en carne y hueso, por así decirlo (*B* 214); se ha trasladado a la experimentación con la vida animal, y vida animal de gran tamaño, por cierto, y Ann piensa en asesinarlo por considerarlo uno de los grandes criminales de la terraformación. Pero la aparición tiene un efecto muy distinto de éste propio del relato de misterio: al igual que en esos raros momentos de la novela en los que Dios, o el autor, aparecen en persona –la visita a la sede empresarial al final de *El pulpo* de Frank Norris, o la desesperada aparición en el estudio del escritor de uno de los condenados personajes de *Niebla,* de Miguel de Unamuno–, más que una mera figura en la alfombra, es una especie de oportunidad última de plantear las cuestiones supremas, revelar el tejido del universo tirando de este atractivo hilo suelto. Es lo que los románticos llamaban ironía, en el sentido ampliado o sublime del yo que hay tras el no-yo; la linterna que se mueve por los bosques hacia la cabina en la que los aterrados personajes de C. D. Grabbe (en *Scherz, Satire, Ironie, und tiefere Bedutung*) intentan ocultarse, advirtiendo al público, mientras el telón comienza a caer, que el recién llegado es de hecho el propio Grabbe, «¡el autor de esta maldita obra teatral!». Pero esa ironía romántica raramente se considera el resultado lógico de un realismo verdaderamente consecuente; aquí, creo que su fantasmal presencia marca, por el contrario, la línea de fractura entre el realismo y algo distinto que llamaré ontología, y en el que el inventario de la otredad y la resistencia puede de manera lógica desarrollarse, cuando el realismo se concibe de un modo religioso o metafísico. Es un resultado que no sorprenderá a los estudiosos de la teoría cinematográfica, en la que las vetas on-

tológicas, tanto de Bazin como de Kracauer, tienen solemnidad religiosa y prometen una «redención de la realidad física»[8].

Esta alternativa ontológica es más difícil de proyectar y de alcanzar en la literatura narrativa en sí, en la que el acercamiento a lo visible y a lo táctil está mediado por el lenguaje y debe en general referirse mediante señales interpretativas (así los ejemplos de Heidegger son principalmente los de la poesía lírica)[9]. En la trilogía de *Marte,* sin embargo, y en la ciencia ficción en general, es la posibilidad de separar los elementos del trabajo humano y las condiciones subyacentes del propio ser lo que pone ambas dimensiones a disposición de la celebración. Así, se ha observado de *Robinson Crusoe* que su carácter mítico de los orígenes, de un comienzo absolutamente nuevo y del estado en blanco filosófico de la cultura y la civilización humanas, dependía de una prestidigitación inicial: la isla no sólo es visitada en ocasiones por otros pueblos y culturas, sino que sobre todo el propio Crusoe puede recuperar buena parte de Europa del naufragio, y proveer por adelantado su isla refugio de una variedad de herramientas y materiales, en otras palabras, de trabajo humano acumulado. Pero este inventario no sólo es obvio, sino que se resalta en la trilogía de *Marte,* en la que a la lista whitmanesca –«un juego de llaves Allen, unos cuantos alicates, una taladradora eléctrica, varias abrazaderas, unas sierras para cortar metal, un juego de llaves de impacto, un manojo de cordones elásticos resistentes al frío, etc., etc.» (*R,* p. 96)– se añade toda una presentación diferente, una perspectiva sintetizadora: «"¿Sabes qué es esto?", le dijo Nadia a Sax Russell una tarde mirando su almacén. "Es un *pueblo completo,* desmontado en piezas"» (*R,* p. 96). El individualismo atomizado de Crusoe le hace difícil sentir respecto a su cargado pero condenado barco lo mismo que desmontar el *Ares* sugiere a sus pasajeros colonos: «como desmantelar un pueblo y arrojar las casas en diferentes direcciones» (*R,* p. 78). Crusoe debe por su parte producir su propia división del trabajo interna; el *Ares* lleva consigo un colectivo, y el propio Marte genera tipos completamente nuevos de tareas, competencias, oficios y vocaciones (mi favorito es el nuevo arte de «hacer sendas al borde de los acantilados», que Nirgal encuentra en el transcurso de sus caminatas y paseos por el planeta [*B,* p. 368]). La «terraformacion», por lo tanto, incluye retroactivamente todos esos instrumentos, todos esos receptáculos del valor humano, y se convierte en la línea divisoria fundamental entre el realismo como narración de la praxis humana

---

[8] André Bazin, «The Ontology of the Photographic Image», en *What Is Cinema?* Traducido al inglés por H. Gray, Berkeley, 1967, pp. 9-16 [ed. cast.: *¿Qué es el cine?,* Madrid, Rialp, 2006]; y Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality,* Nueva York, 1960 [ed. cast.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física,* Barcelona, Paidós, 2006].

[9] Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache,* Pfullingen, 1959 [ed. cast.: *De camino al habla,* Barcelona, Del Serbal, 2002].

y la ontología como vestigios del yo: dos posibilidades formales o genéricas, que por lo tanto se refuerzan mutuamente, en la medida en que la producción exige un ser preexistente sobre el que hacer su trabajo, mientras que el ser en sí sólo puede detectarse en los espacios que la praxis humana deja libres, en la casualidad evanescente de orígenes que el tiempo y la historia eliminan de manera inexorable.

Difícilmente puede sorprender, por lo tanto, que la trilogía inscriba esta condición estructural de posibilidad dentro de la narración en sí, es algo parecido al rasgo moderno de este texto «realista», su modo de autorreferencialidad en otras palabras, de designar su propio proceso de producción único, y reproducir la forma del texto dentro de sus temas. Más o menos del mismo modo hemos observado ya de qué manera el tema del tratamiento de la longevidad autoriza, por así decirlo, la longitud de la trilogía y sustituye la temporalidad de ésta dentro de su narración, en forma de recuerdo y olvido, y la estructura del cerebro. La terraformación encuentra ahora su marcador interno y algo así como su intérprete y órgano de resonancia en la alegorización de dos personajes específicos, Ann e Hiroko, que se convierten en símbolos y monumentos, más exuberantes que la vida, de los pros y los contras de este nuevo proceso productivo. Es cierto que gradualmente todos los personajes centrales se alegorizan de modos similares –«en las discusiones sobre la Tierra, muchos empezaron a usar los nombres de los colonos como una especie de abreviatura de las diferentes posiciones» (*R*, p. 151)– de modo que sus relaciones colectivas proyectan las intrincadas constelaciones políticas y las múltiples oposiciones de la obra, al tiempo que individualmente sobreviven y se reduplican en el transcurso del relato, convirtiéndose en sus propias leyendas o –lo cual es probablemente más significativo en una obra en la que la comunicación de gran alcance es también un asunto significativo– en sus propias imágenes mediáticas. Pero quizá debería hablarse algo más sobre los talentos y las «especialidades» de este escritor particular, cuya afinidad por deportes individuales como el esquí es también evidente en otras obras, e influye en la verdadera antología de los modos físicos de apropiarse del planeta en ésta. Lo que debe también mencionarse a este respecto es la especial sociabilidad narrativa que Robinson comparte con Pynchon y Delany, la preferencia, sobre los estados de introspección (aunque no, como hemos visto, de percepción) individual, por la chifladura colectiva y la interacción maniaca de toda una serie de personajes distintos, en una gama que abarca desde la fiesta nocturna hasta la propia revolución.

En todo caso, está claro que la tensión entre los personajes es un prerrequisito para tales momentos de euforia colectiva y el don de lenguas[10]. Los liberales multi-

[10] Pero debe señalarse también su opuesto, en los resultados congelados y caóticos de las primeras inundaciones: «hasta el paisaje hablaba ahora una especie de glosolalia» (*R,* p. 495).

culturales (como John Boone) se oponen a los operadores maquiavélicos (como Frank Chalmers, para quien la política «era toda ella control de daños» [*G*, p. 442]), y ambos se oponen a su vez a los mediadores profesionales (como Art Randolph, responsable de la declaración Dorsa Brevia original y después de la primera constitución), y todas sus fuerzas y posiciones vuelven a circular después por los personajes femeninos, la primera presidenta y la primera ingeniera de Marte. Nadia Cherneshevsky (junto con el de su compañero al final, el anarquista Arkady Bogdanov, su nombre ofrece una autorreferencialidad propiamente utópica), y la primera líder real de la expedición, Maya Toitovna, cuyas intervenciones públicas en los doscientos primeros años ofrecen un gráfico de la fiebre política de la historia marciana. Los «rectángulos semióticos»[11] con los que Michel intenta ocasionalmente clasificar los «temperamentos» de aquellos entre los Cien Primeros que son sus pacientes no son quizá suficientemente complicados como para hacer justicia a las múltiples interacciones entre ellos y la constante evolución y reorganización de esas interrelaciones a niveles más elevados; un proceso que no sólo reconfirma la doctrina de las «propiedades emergentes», sino que quizá a su propio modo ofrece también cortes transversales abstractos de la «sobredeterminación» en fases fijas de su propia trayectoria.

Los personajes pueden también tipificarse y alegorizarse, porque sus especializaciones son necesarias para la heterogeneidad de la novela, y van de las diversas ciencias (Sax Russell) a la construcción arquitectónica y urbana (Nadia) y a la política (Maya o Frank). Pero la principal alegoría estructural se desarrolla en torno a dos figuras centrales que son marginales respecto al movimiento histórico central de las cosas, e indispensables para la lucha por los significados que forma también parte de ese movimiento. Ambas son en ese sentido fuerzas de negatividad: Ann Clayborne porque ella misma personifica de manera implacable la negación y la oposición; Hiroko porque su encarnación suprema y avatar parece haberse convertido en la ausencia en sí. Ella niega la realidad empírica en aras de un ideal, mientras que Ann busca debilitarla en el activismo político de una oposición al activismo y un intento de poner fin a la historia de manera distinta, paralizando el cambio y el «progreso».

Porque la terraformación debería constituir el momento utópico *par excellence* de esta grandiosa aventura histórica, un equivalente global de ese «árbol floreciente» que señalaba el tránsito del invierno a la primavera en *Noticias de ninguna parte* de Morris[12], cuando el protagonista despertaba de su desgraciado Londres «históri-

---

[11] Véase A. J. Greimas, *On Meaning,* cit.

[12] «La pasada noche al acostarme era invierno, y ahora, por mi observación de los árboles ribereños, estábamos en verano, una hermosa y radiante mañana de principios de junio», W. Morris, *News from Nowhere,* cit., p. 3.

co». Pero incluso aunque la inspección de la vida vegetal es uno de los acontecimientos más sutiles de esta trilogía, la celebración de la llegada de la vida difícilmente es unánime. Ann es el centro de esta particular y gran negativa, a la que es esencial entender también como afirmación y como el mismísimo espacio de la alternativa, si no de hecho de la ontología original. «Una máscara de ira», Ann es también una metáfora del lamento y el silencio desesperados: su desgracia y su infelicidad persisten en todas sus actividades superficiales, como geóloga y también como jefe de partido *de facto;* son la expresión más tangible de la pérdida irreversible que supone también la colonización de Marte. Y es sin duda esta persistencia de un dolor que no puede resolverse lo que la convierte en algo más que una alegoría de la melancolía en su sentido freudiano más mórbido; su rostro flaco e implacable sugiere que está acosada y habitada por el íncubo de un defecto del carácter que otros quieren explicar psicológicamente: «pienso que es una negación de la vida. Acudir a las rocas como algo en lo que podía confiar. De niña la habían maltratado, ¿lo sabías?» (*B*, p. 44). De hecho, acaba representando la muerte, de la que ella misma escapa por mero accidente («la larga desviación», [*G*, p. 100]; «el forzoso tratamiento de longevidad», [*B*, p. 83]; «la emergencia ilesa de la desesperada guerra civil», [*B*, p. 27]). Pero quizá esto es confundir la irrevocabilidad de la muerte con un tipo de irreversibilidad histórica muy distinto: el hecho de que a partir de entonces Marte está contaminado y nunca podrá devolverse a un estado prístino, sin importar cuántos movimientos conservacionistas surjan como segunda mejor opción siguiendo el ejemplo de Ann.

De hecho, la impresión que se saca es que el planeta «original» habla menos a menudo directamente a sus colonos que los proyectos futuros que éstos tienen para él; para verlo hace falta una pausa y una conmoción:

> Unos muros verdaderamente gigantescos lo flanqueaban a ambos lados, losas de color marrón oscuro hendidas por una infinidad fractal de barrancos y crestas. Al pie de las paredes yacían enormes regueros de desmoronamientos antiguos, o las terrazas rotas de playas fósiles. En este tramo, la carretera suiza era una línea de transmisores verdes, que serpenteaban por mesetas y arroyos, de modo que parecía como si el Valle de los Monumentos se hubiera trasladado al fondo de un cañón el doble de profundo y cinco veces más ancho que el Gran Cañón. La vista era demasiado asombrosa como para que John pudiera concentrarse en nada más, y por primera vez en su viaje condujo todo el día con Pauline [la computadora] apagada (*R*, p. 236).

¿No confirma este asombro la sospecha de Ann de que los Primeros Colonos «ni siquiera han visto Marte» (*R*, p. 160), sino sólo sus propios rostros, sus propias proyecciones, incluso bajo el disfraz de formas de vida diseñadas e implantadas por los

seres humanos? El error de Ann «había sido, para empezar, el venir a Marte, y después enamorarse del planeta. Enamorarse de un lugar que todos los demás querían destruir» (*R*, p. 490). Estaría mal considerar su relación con este planeta puramente estética o contemplativa, porque ella es de algún modo su historiadora y la estudiosa de su palimpsesto arcaico: «ver el paisaje en su historia, leerlo como un texto, escrito por su largo pasado propio; ése era el sueño de Ann, logrado por un siglo de estrecha observación y estudio, y por su propio don inicial, el amor por él» (*B*, p. 79). También aquí el romanticismo de la causalidad y el relato de la producción transforman muchas curiosidades visuales y naturales en tiempo profundo:

> Las fantásticas presiones engendradas por el impacto habían producido todo tipo de metamorfosis extrañas, de las cuales las más comunes eran los conos de deflagración, unas grandes rocas cónicas fracturadas en todas las escalas por el impacto, de modo que algunas presentaban fallas en las que se podía penetrar, mientras que otras eran simplemente rocas cónicas sobre el suelo, con fallas microscópicas que cubrían cada centímetro de su superficie, como la porcelana antigua [...] conos de deflagración que habían aterrizado en su punto y se mantenían en equilibrio; otros en los que el material que tenían debajo se había erosionado, hasta dejarlos convertidos en inmensos dólmenes; gigantescas hileras de colmillos; altas columnas fálicas, como la conocida como Erección del Hombre Grande; montones de estratos extrañamente apilados, los más prominentes de los cuales se llamaban Platos en el Fregadero; grandes paredes de basalto columnar, con forma de hexágonos; otras paredes tan lisas y relucientes como inmensos trozos de jaspe (*G*, p. 421).

Pienso, por lo tanto, que el debate filosófico se plantea mal si lo presentamos como deseo de muerte, o como «un intento desesperado de evitar el momento presente; de evitar la historia» (*B*, p. 79), dado que la interpretación del registro histórico se incribe en esa meditación ontológica, e incluso la contemplación de la prístina superficie de Marte ofrece en ese sentido materiales para «un poema que incluye la historia», como a Pound le gustaba decir. Heidegger está ahí, mientras tanto, para demostrar que la «apertura al ser» no necesita restringirse exclusivamente a lo inorgánico o a las superficies rocosas; aunque debemos yuxtaponer sus explicaciones a la augusta poesía posterior de McDiarmid:

> Toda esta litogénesis (o loquia),
> Fruta carpolítica del árbol prohibido,
> Piedras más negras que las de la Caaba,
> Iridiscentes trozos de piedra de Caen de color crema,
> Celadón y cuervo, bistre y beige,

Glauco, grisáceo, irisado, ciatiforme…
Debo empezar por estas piedras como empezó el mundo[13].

Me parece que el único modo de hacer justicia a este significativo componente filosófico de la trilogía es el de entender el antihumanismo inherente en todas las ontologías, desde las variedades religiosas hasta ontologías laicas como la de Heidegger. No hemos terminado los grandes debates en torno al humanismo que se produjeron en la década de 1960, aunque dichos temas oficiales parecen haber retrocedido a los archivos de la moda. Pero no podemos todavía evaluar esta ontología antihumanista mientras no tengamos en cuenta su gran alternativa, la «areofanía» de Hiroko, que se pronuncia a favor del verdor –viriditas– y la vida, y cuyo vitalismo parece oponerse así al impulso de muerte de Ann en todos los aspectos: «la vida es en gran medida espíritu, decía Hiroko. Era una empresa muy extraña, el vigor de las cosas que crecen, su tendencia a proliferar, lo que Hiroko llamaba su oleada verde, su viriditas» (*G*, p. 153). Pero incluso esta identificación con lo orgánico y con lo biológico se ve un tanto desacreditada de antemano por la presencia de la ingeniería genética (al igual que la reivindicación del ser de las rocas lo estaba por la historia de éstas).

Pero, al igual que la vida no avanza sencillamente en paralelo con lo orgánico y con la materia muerta, también la historia de Hiroko es escasamente simétrica a la de Ann; y si ésta se convierte en un símbolo político (y en una alegoría virtual), la transformación de Hiroko en una diosa virtual (de Marte) es al mismo tiempo comparable y sin embargo muy distinta. Y tampoco su modesta aparición primera como una experta botánica japonesa bastante retraída, ni siquiera las exuberantes disposiciones de su granja espacial (o los rumores sobre su «harén masculino», una colección de supuestas donaciones de esperma de los tripulantes), presagian la sorpresa de su desaparición, junto con todo un grupo de seguidores escindidos, incluido un polizón terrestre (el legendario aspirante a Coyote). Pero la importancia de esta secesión la resalta la evidencia de una larga y cuidadosa planificación: escondites almacenados por toda la superficie de Marte e indetectables desde el aire, y los maravillosos refugios bajo el hielo, en los que las estructuras de bambú anidan entre los invernaderos («el mundo verde dentro del blanco», como piensa Nirgal [*G*, p. 7], proyectan lentamente la imagen de un verdadero mundo alternativo: «probablemente querían librarse de nosotros. Hacer algo nuevo. Lo que tú y Arkady decís que queréis, ellos lo querían de verdad» [*R*, p. 226]), y generan utopía dentro de la utopía de la colonia de Marte. También invisten su persona de una au-

[13] Hugo McDiarmid, «On a Raised Beach», en Douglas Dunn (ed.), *The Faber Book of Twentieth-Century Scottish Poetry,* Londres, 1992, pp. 56-57.

toridad cercana a la superstición, de modo que las reapariciones escenificadas en momentos de crisis en la historia del planeta son políticamente influyentes además de dramáticas:

> Una ristra de tres dirigibles de color arena flotaba sobre la ladera del volcán. Eran pequeños y anticuados, y no respondían a las llamadas de radio [...]
>
> Cuando se abrieron las góndolas y salieron unas veinte figuras con andador, se hizo el silencio. «Es Hiroko», dijo Nadia de repente por la banda común (*R*, p. 332).

Hiroko es por lo tanto la líder de una secta social y política, pero también una figura de autoridad para el movimiento verde más en general; su prestigio casi legendario debe entenderse, por otra parte, como componente también de una política cultural, como cuando desarrolla y fomenta sistemáticamente una especie de ritual marciano durante los grandes congresos organizadores: «Hiroko [...] parece una conciencia ajena, con significados completamente distintos para todas las palabras del idioma, y, a pesar de su brillantez en el diseño de ecosistemas, no es en absoluto una científica, sino por el contrario una especie de profeta» (*G*, p. 115). Pero no es una ambición personal particular la que influye (se nos habla una y otra vez de la relación impersonal que mantiene con sus seguidores y sus hijos, la relativa indiferencia hacia los individuos) sino por el contrario la sensación, consciente o inconsciente, de que la cohesión social se cementa, como el término sugiere, con la *re-ligio,* y por lo tanto que la relación excepcional que los colonos deben desarrollar con Marte debe sellarse y fortalecerse mediante un apego ritual al planeta, del tipo que algunos grupos feministas y ecologistas terrestres han intentado desarrollar en torno a la entidad mítica de Gaia. (La aparición de la comunidad «salvaje» de cazadores intencionadamente primitivos en Marte recuerda también la inclusión por Ernest Callenbach, en *Ecotopia,* de un ritual arcaico de rivalidad y violencia física como válvula de escape colectiva; en la trilogía de *Marte,* sin embargo, lo salvaje meramente designa una posibilidad alternativa entre otras, como, de hecho, la «nueva religión» de Hiroko.) Todo ello se amplía, por supuesto, con el misterio de su desaparición y su supuesta muerte en la tormenta de fuego de Sabishii, después de la cual su reaparición, para rescatar a Sax de la tempestad de nieve (*B*, p. 57), es sólo el primero de muchos avistamientos que se rumorean, en la propia Tierra, en Marte e incluso en los planetas y los satélites exteriores.

Pero es obviamente como líder espiritual de los verdes como la figura de Hiroko adopta un significado ideológico comparable al de Ann. Sin duda tenemos que glosar estos términos políticos, sobre cuyos tradicionales significados terrestres la trilogía de *Marte* puede gastarnos alguna broma. Porque si los movimientos eco-

logistas de la Tierra han recibido el nombre de verdes, no hace falta más que una pequeña reflexión para entender que el movimiento de conservación comparable en Marte se llamará rojo; y que es la posición extrema o radical de Ann, que el Marte original debería mantenerse en su forma prístina, sin atmósfera respirable o vida vegetal, la ideología política verdaderamente «ecológica». En Marte, por lo tanto, los «verdes» son el partido del progreso y por así decirlo del desarrollo en su sentido industrial y negativo: representan la «terraformación» del planeta y la pérdida, por así decirlo y como ya hemos visto, de su ser y su significado antiguos; no importa por el momento que haya claramente toda una gama de tecnologías disponibles para hacerlo, y por lo tanto toda una gama de ideologías verdes y versiones verdes de «respeto al planeta» (la concesión mencionada con más frecuencia, inaceptable para Ann –¿hasta el final?– es la propuesta de limitar la atmósfera respirable sólo hasta cierta distancia, de modo que por encima de esa marca el paisaje marciano conserve su desolación y sus formaciones de impacto originales). La idea de «viriditas» de Hiroko puede considerarse así una especie de compensación ideológica: la construcción de una imagen de la vida marciana que podría obtener el mismo tipo de adhesión y lealtad ecológicas que el llamamiento más obvio y literal de Ann a lo que realmente fue en otro tiempo. Pero, debería señalarse que, al final, la propia Ann siente la necesidad ideológica y política de inventar una versión roja de «viriditas», una viriditas de roca (*B*, p. 558), un concepto paradójico que parecía físicamente realizado por adelantado en el verde fulgor de Urano (*B*, p. 434).

Aun así, los «rojos» de Ann son un grupo violento, cuya defensa de la «lucha armada» sugerirá ciertamente analogías terrestres, mientras que los «verdes» de Hiroko siguen siendo tan vitalistas como los así llamados en la Tierra. Pienso que no deberíamos exagerar la tentación narrativa de reconciliar estas posiciones en un último «final feliz» ideológico; es cierto que algo análogo se representa en ese plano simbólico del color que hemos comentado, en una de las descripciones más asombrosas de la novela:

> Inmediatamente al lado del estanque había plantaciones de hojas suculentas de color verde oscuro, con el borde rojo oscuro. Donde el verde se iba convirtiendo en rojo había un color cuyo nombre desconocía, un lustroso marrón oscuro de algún modo relleno de todos sus colores constitutivos. Parecía que pronto tendría que mirar un gráfico de colores; últimamente, al mirar por fuera, descubría que un gráfico de colores era útil aproximadamente una vez al minuto. Bajo estas hojas bicolores se plegaban pálidas flores de color casi blanco. Un poco más alejadas había unas marañas, sombreadas de rojo, con agujas verdosas, como algas marinas varadas en miniatura. De nuevo esa entremezcla de rojo y verde, exactamente allí en la naturaleza que lo observaba (*B*, p. 54).

Pero el nombre de este color innombrable es utopía, que al igual que observa a Sax observa con insistencia a Estados Unidos desde la trilogía de *Marte*[14]. No se supone que el texto utópico produzca por sí solo esta síntesis, ni que la represente: ése es un asunto de la historia humana y de la praxis colectiva. Se supone sólo que produce el requisito de la síntesis, abrir el espacio hacia el que se debe imaginar. Y éste es el espíritu en el que las diversas «soluciones» políticas de la trilogía de *Marte* se deben evaluar también: que sean numerosas, y contradictorias o incluso irreconciliables es, creo, una ventaja y un logro en una utopía contemporánea, que debe también, como Darko Suvin ha señalado, escenificar un debate implícito con las objeciones y los prejuicios ideológicos y políticos de sus lectores.

De hecho, la originalidad de Suvin, como teórico de la ciencia ficción y de las utopías al mismo tiempo, no es sólo (entre otras cosas) el haber relacionado las dos genéricamente; sino también el haber combinado la tradición crítica de la ciencia ficción y utópica con la brechtiana, centrándose en el extrañamiento (el denominado efecto V), y no haber insistido sólo en la función de «extrañar» de la ciencia ficción y la utopía, para producir un efecto V al lector de una realidad lógica «cotidiana», sino también hacerlo «cognitivamente» (un componente no menos brechtiano de la definición). La reafirmación de los medios cognitivos, como dijimos al comienzo, es una negativa a permitir la (obvia) condición estética y artística de la obra de ciencia ficción o utópica para neutralizar sus insinuaciones realistas y referenciales. Por lo tanto queremos pensar en la ciencia «real» cuando leemos estas páginas (y no sólo en la «imitación» de la ciencia en el despectivo mal sentido que Platón le daba al término), y de igual modo queremos poder pensar aquí sobre la política «real» y no meramente sobre su «representación» convincente o no convincente en estos episodios, que dramatizan nuestras objeciones y resistencias ideológicas a la utopía tan plenamente como satisfacen nuestros impulsos hacia la misma. Al contrario que las utopías «monológicas» de la tradición, que necesitaban dramatizar con firmeza una única posibilidad utópica debido a su represión de la historia y la posibilidad política terrestre, esta utopía más «polifónica» incluye el enfrentamiento entre toda una gama de alternativas utópicas, acerca de las cuales, de manera deliberada, no alcanza conclusiones.

Si la trilogía de *Marte* es «realista», entonces, por la fuerza de su reinvención interna de la producción propiamente dicha, y «moderna» en la medida en que designa sistemáticamente ese proceso de producción en sí, debemos insistir también

[14] «"¿Pero, dónde está el socialismo?", recordaba Dvanov, y miraba hacia la oscuridad de la habitación, buscando su cosa», en Andrei Platonov, *Chevengur,* Ann Arbor, 1978, p. 79 [ed. cast.: *Chevengur,* Madrid, Cátedra, 1998]); y véase el análisis en mi libro *The Seeds of Time,* cit., pp. 73-128.

en que su estructura propiamente utópica es una especie de «reducción del mundo» en la que no sólo la atmósfera respirable sino también la costumbre, las relaciones humanas y por último las opciones políticas, se reducen a los elementos esenciales y se representan en una especie de grado cero. Es un argumento que puede plantearse negativamente, mediante el análisis de una de las grandes piezas genéricas de este relato de mundos coexistentes, y un argumento que de modo genuinamente moderno designa el género utópico por su mismísimo ejercicio, a saber, el obligatorio viaje turístico de ida y vuelta a la Tierra (que puede compararse con el viaje más fundamental en *Los desposeídos* de Le Guin, y también a la equivalente trilogía de *Heliconia* de Brian Aldiss, muy distinta y no utópica). Aquí de hecho encontramos efectos de extrañamiento dentro de efectos de extrañamiento, y por así decirlo en un *mise en abyme* que, de acuerdo con la fórmula de Gide, invierte la temática de la obra circundante con una precisión telescópica. Aquí la «terraformación» –es decir, la existencia de una capa de atmósfera respirable– sigue siendo central, pero su equivalente terrestre se vuelve de repente más vívido que el problema no insignificante de la gravedad (a la que los colonos de Marte parecen lentamente adaptarse):

> El aire era salobre, caliente, estruendoso, pesado […] Había un pasillo refulgente de luz. Ligeramente mareado por el esfuerzo, [Nirgall] salió a un brillo cegador. Pura blancura. Apestaba a sal, peces, hojas, alquitrán, mierda, especias: como un invernadero enloquecido (*B*, p. 139).

El aterrizaje en el Caribe está evidentemente calculado para ampliar los sentidos en general, asaltándolos con las máscaras y los trajes del carnaval y el sonido de las bandas musicales, y también con la exuberancia de la vegetación verde; pero el más «corporal» de todos los sentidos parece el más estratégicamente simbólico en su predominio:

> La fetidez fue cortada de repente por el olor a alquitrán del viento […] El aroma dulce [de un collar de flores] chocó con la hiriente neblina de sal. Perfume e incienso, perseguidos por el cálido viento vegetal, alquitranado y especiado […] Apestaba a invernadero estropeado, con cosas pudriéndose, una compresión de aire cálido y húmedo, y todo refulgiendo en un talco de luz (*B*, p. 140).

Este conjunto de sensaciones representa la coexistencia de multiplicidades, y resalta el choque existencial y la conjunción de simultaneidades que en la atmósfera más rala y pobre de Marte están cuidadosamente separadas entre sí; como una metáfora de la crisis poblacional de la Tierra, también emite una utópica imagen reflejada

de una solución marciana. En todo caso, no sorprende, ni desde el punto de vista estético ni desde el político, que sea precisamente este paralelismo estructural el que Nirgal subraya en su primera alocución a los terrestres que le dan la bienvenida:

> «Marte es un espejo» dijo por el micrófono «en el que la Tierra ve su propia esencia. El traslado a Marte fue un viaje purificador, que eliminó todo excepto las cosas más importantes. Lo que ocurrió al final era terrestre de principio a fin [...] como mejor podemos ayudar al planeta de origen es servir para que os veáis a vosotros mismos. Para que proyectéis una inmensidad inimaginable» (*B*, p. 141).

Debería añadirse que esta postura no la comparten todas las partes del propio Marte, ni mucho menos; y también que el tema de la «inmensidad» es en sí una especie de desfamiliarización, dado que tanto de lo que hay en Marte –«El Monte Olimpo, la montaña más alta del sistema solar (*R*, p. 86) o los cañones que ya hemos visto que hacen parecer minúsculo a nuestro propio Gran Cañón– se ha evocado en términos de gigantismo (junto con las mitologías adjuntas del Hombre Grande y Paul Bunyan y, por inversión, los «hombrecitos rojos»). Ahora, sin embargo, inesperadamente, Nirgal llega en Los Alpes al «repentino conocimiento de que la Tierra era tan enorme en su variedad que tenía regiones que incluso superaban a Marte en su marcianismo; que de todos los aspectos en los que era más grande, *era más grande incluso en el ser marciana*» (*B*, p. 159). Estas paradojas espaciales y dimensionales son también, pienso, insinuaciones sobre los peculiares métodos de lectura que necesitamos desarrollar para navegar por las peculiaridades estructurales del extrañamiento utópico, que debe separarnos decisivamente de la Tierra antes de devolvernos a ella.

De hecho, pasándonos un poco de listos, podríamos sugerir que la otra preocupación política fundamental de la obra a este respecto es muy autorreferente. Porque es importante entender que el debate sobre la terraformación, y la oposición simbólica entre Ann y Hiroko, es sólo uno de los ejes políticos en torno a los cuales se combate el drama social y revolucionario; el otro está relacionado con la independencia de Marte respecto a la Tierra, un tema perdurable en Heinlein o en la ciencia ficción[15], y que se profundiza aquí mediante la consideración más utópica de un cambio completo del yo y la aparición de un nuevo marciano del orden del hombre nuevo soviético; la cuestión, en otras palabras, de una revolución tanto cultural como política.

---

[15] Como, clásicamente, en Robert A. Heinlein, *The Moon Is a Harsh Mistress,* Nueva York, 1966 [ed. cast.: *La Luna es una cruel amante,* Madrid, La Factoría de Ideas, 2003].

Debemos de hecho recordar aquí el prerrequisito estructural de esa «tabla rasa» social sobre la que las utopías tradicionales escribían su texto: la separación radical entre la utopía y la realidad histórica, ya sea en la «gran trinchera» cavada por el Utopo de Moro, o la antigua y ya olvidada revolución sangrienta que pone fin al capitalismo mucho antes de que empiecen las *Noticias de ninguna parte* de Morris, o incluso la huida planetaria que, en unos cuantos transbordadores espaciales desvencijados, protagonizan los seguidores de Odo cuando se dirigen al inflexible planeta gemelo de Urras. Pero en la trilogía de *Marte* este gesto queda suspendido e incompleto, y el ascensor espacial –destruido en uno de los episodios revolucionarios más espectaculares (se enrosca dos veces alrededor del planeta como un collar roto) y después perpetuamente reconstruido, en la respuesta de Robinson al mundo anillo de Niven y a tantas otras «islas flotantes»– es el emblema persistente de la amenaza de la política y la intervención terrestre, y los dilemas de la autonomía y también la «desvinculación» de Marte. En la utopía tradicional era la trinchera emblemática la que ponía «fin a la historia»; aquí es el intento de empezar repetidamente la historia de nuevo el que constituye el tema de la obra, y la otra cuestión sobre la que los diversos partidos y movimientos políticos (unos veinte se enumeran en *B,* p. 100) deben necesariamente posicionarse. Hay por lo tanto material aquí para una serie de combinaciones, de modo que a largo plazo el rectángulo de Greimas parecería más apropiado, después de todo, que dualismos del tipo rojo/verde, o incluso la distinción verde/blanco hecha por Nirgal: «en terminologías arquetípicas podríamos llamar verde y blanco al místico y al científico [...] pero lo que necesitamos, si me lo preguntáis, es una combinación de ambos, que nosotros llamamos *el alquimista*» (*G,* p. 13). Lo que complica todos estos esquemas de combinación y permutación lógicamente posibles es el movimiento de la historia, que lentamente modifica las situaciones fundamentales y las propias crisis. Por una parte, las cuestiones que rodean la terraformación se transforman cuando se adquiere una atmósfera mínima y se instala una biosfera botánica (y también cuando se han establecido las primeras grandes ciudades): la idea de volver a las condiciones planetarias «originales» no sólo pasa a ser conservadora sino también irrealizable, porque el deshielo de los acuíferos y el dramático desencadenamiento de las grandes inundaciones predicen la aparición definitiva de un Marte irreversiblemente azul. En cuanto al otro eje, el que relaciona a los colonos con la Tierra y sus estructuras de poder, dos cambios por ambas partes lo modifican de manera incesante. Marte se vuelve poblado y urbano, y sus generaciones más jóvenes dan por sentada la premisa de la independencia marciana, de modo que, tras la segunda revolución a ese efecto (oficialmente más lograda), el debate político gira en torno a la medida en la que debería permitirse la emigración, aunque fuese simbólica, y reconocer públicamente los múltiples problemas de la Tierra. Pero la propia naturaleza del poder terrestre también ha

evolucionado y se ha reestructurado a lo largo de este periodo: la supervisión inicial de Naciones Unidas ha sido debilitada por la conversión de las empresas multinacionales en transnacionales y finalmente metanacionales, de modo que sólo quedan unos cuantos grupos enormes, a su vez divididos en tradicionales capitalistas rapaces y un nuevo tipo de poder empresarial, más experimental y más dependiente de la Corte Mundial (el grupo Praxis), al mismo tiempo que la condición jurídica del Estado nación empieza a oscilar peligrosamente entre los países que supuestamente alquilan la bandera y los pocos gigantes económicos, más tarde desplazados por los países inmensamente poblados, en especial China e India, que apoyan la independencia marciana al mismo tiempo que su superpoblación la amenaza. Las complejidades de estos desarrollos se intensifican después por la triple crisis del hambre, el tratamiento de longevidad y sus consecuencias sociales, y por último la rotura de la capa de hielo de la Antártida Occidental y el desastroso ascenso del nivel del mar terrestre. Pero la trilogía de *Marte* no narra esta sombría serie de crisis irresolubles de manera directa o a modo de crónica; por el contrario, aprendemos a descubrirlo indirectamente a partir de las propias evoluciones marcianas y a deducir los cambios en la estructura de poder terrestre por la modificación de constelaciones políticas que son la respuesta y el resultado en el propio Marte. Es un sistema que permite una disposición novedosa de lo utópico y lo distópico, si queremos: esto último se reserva a la degradación en apariencia inevitable de las condiciones terrestres; lo primero, a la invención de una gama de posiciones políticas en ese «ámbito de libertad» que es la esfera pública marciana.

No sería posible clasificar la inmensa proliferación de grupos y movimientos sin distinguir entre el plano político, el social y el económico; y, de hecho, en la primera evaluación general queda claro que los grupos pueden emerger en torno a preocupaciones centradas en una de estas áreas. Los políticos surgen con más probabilidad como respuesta a las crisis de la geopolítica terrestre ya esbozadas, mientras que los grupos sociales es más probable que se organicen en torno a lo que en la posmodernidad se han empezado a denominar cuestiones de «estilo de vida». Y seguramente una de las vocaciones de la trilogía de *Marte* es la de haber proyectado una «tabla rasa» tan inmensa que puede albergar una variedad inimaginable de dichos microsistemas sociales. El plano descriptivo o botánico de la alegoría nos da la clave a este respecto:

> Cuanto más de cerca miraba, más veía; y después, en una cuenca elevada, parecía que había plantas introducidas por todas partes […] La paleta multicolor de la gama de líquenes, el verde oscuro de las agujas de pino, ramilletes agrupados de pinos de Hokkaido, pinos de California, juníperos sierra. Los colores de la vida. Era como caminar de una gran habitación destechada a otra, sobre muros de piedra: una pequeña plaza; una

especie de galería ondulante; un enorme salón de baile; una serie de diminutas cámaras entrecruzadas; una sala de estar. Algunas habitaciones tienen una línea de bonsáis contra los muros bajos, árboles no mayores que sus recodos, retorcidos por el viento, cortados por la copa al nivel de la nieve. Cada especie, cada planta, cada sala abierta, tan modelada como cualquier bonsái, y sin embargo sin esfuerzo (*G*, p. 71).

Los nichos corresponden a las variedades de la vida social, y nos piden que los llenemos y que esforcemos la imaginación utópica para su especificación tangible. Recuerdan a la celebración que Deleuze hace de los nichos de las formas de vida en Fellini: «la presentación en forma de panal (“alvéolos”), las imágenes divididas en pequeños espacios de chozas, nichos, habitáculos y ventanas»[16]. Por otra parte, a partir de cualquier perspectiva posmoderna basada en los «nuevos movimientos sociales» o en la micropolítica, la experimentación social raramente conoce las frenéticas formaciones barrocas que encontramos extensivamente en *Cismatrix* de Bruce Sterling o intensivamente en *Tritón* de Delany (Olaf Stapledon, el gran precursor a este respecto, quizá reaccionaba contra las ideologías racistas, y no anticipaba este espíritu más propio de la década de 1960). Junto con estas objeciones utópicas, por lo tanto, la trilogía de *Marte* también se basa en una variedad de objeciones culturales: tras la división del poder en «superpaíses» propia de la Guerra Fría en el *Ares*, es una variedad de «culturas» terrestres en el sentido nacional y antropológico lo que se nos da a observar, desde los árabes a los suizos, los japoneses y los sudafricanos (con interludios sufís y dejes cretenses); de hecho, pocas novelas pueden haber proyectado un poscolonialismo global de tal amplitud y dimensiones, en un espíritu tan ajeno al provincianismo y al universalismo mercantil estadounidenses.

En cuanto a lo económico, centrar nuestra atención en ello es al principio recordar una cierta confusión inicial en el lenguaje de Darko Suvin (en la definición genérica que hemos adoptado como lema): un «subgénero sociopolítico»…, ¿pero por qué no socioeconómico? ¿O quiere dar a entender, por otra parte, que el «económico» es un modo muy tardío de pensar e interpretar el pensamiento social y político humano, y por lo tanto también el pensamiento utópico? Pero las utopías, desde Platón a Moro, han especificado la ausencia de la propiedad privada como una de sus características definitorias. ¿O por otra parte, Suvin quiere dar a entender que la sordera estructural de la utopía hacia la economía en sí delata la limitación fundamental de la forma? ¿O delata la limitación fundamental del propio relato?

Pero en la trilogía de *Marte* no hay carencia de alternativas e ideologías socialistas y cooperativistas, entre las cuales conservan el orgullo del primer lugar el anar-

[16] G. Deleuze, *Cinema II,* cit., p. 89.

quismo y el bogdanovismo, pero también las cooperativas de Mondragón en España. Se originan nuevos sistemas económicos, por ejemplo la denominada «ecoeconomía», un elaborado cálculo del valor en función de las calorías (*R*, pp. 268-269; *G*, pp. 316-317; *B*, pp. 117-118, 240); o economías de regalo o de trueque más rudimentarias («es una especie de doble senda, en la que siguen pudiendo dar todo lo que quieren, pero a las necesidades se les asignan valores y se distribuyen adecuadamente» [*G*, p. 34]). En los viejos tiempos, podía a menudo demostrarse que la recuperación de estos planes diversos y de sus autoridades ideológicas era una estrategia antimarxista y un despliegue del «socialismo utópico» exactamente siguiendo el espíritu de la crítica que Marx le hace. Hoy, parece más probable que sirva a una especie de anamnesia colectiva de la izquierda y al reflorecimiento de elaboradas y variadas tradiciones y alternativas que históricamente quedaron sin desarrollar, en buena medida debido a la hegemonía del marxismo.

El leninismo no influye mucho aquí, de hecho, aunque se nos habla de la existencia de comunas paleomarxistas y grupos escindidos, pero pienso que está relacionado con estrategias revolucionarias en la misma medida que con la economía marxista; y de hecho el debate sobre la naturaleza de la revolución es de manera poco sorprendente un debate sobre los temas centrales de esta trilogía, que cuenta la historia de varios de ellos. A ese respecto, la palabra parece confinada a un sentido muy estricto cuando los personajes significativos nos dicen repetidamente que la revolución en sí está desfasada, y que es, de hecho, un concepto terrestre («ni siquiera llegó a funcionar en la Tierra, realmente» [*R*, p. 315]) y nos ofrecen diversos sustitutos, como la noción procedente de la física de «cambio de fase» (*G*, p. 497). El partido revolucionario leninista parece, sin embargo, el principal blanco aquí, ya que los movimientos políticos de Marte se interpretan siguiendo la dinámica de manifestaciones masivas, como en la revolución iraní, en las que sale a la calle un porcentaje de población tan elevado (*B*, p. 598) que la única alternativa para la estructura de poder sería, como decía Brecht, «disolver al pueblo y elegir otro». Pero esta política del movimiento de masas produce espléndidas imágenes eisensteinianas, como la inmensa fila de personas que se perfila contra el horizonte, saliendo de la ciudad inundada y así también «yéndose» simbólicamente (*G*, p. 523) del viejo sistema, el viejo modo de vida.

Lo que convierte a la trilogía de *Marte* en utopía, no obstante, y no en novela política sobre la revolución recurrente, es el lugar que ocupa su premisa no examinada, que en el texto utópico tradicional debe buscarse en la gran trinchera, en la separación, como ya se ha dicho, de la realidad cotidiana terrestre. La economía política de Marte es aquí y en toda la obra principalmente anticapitalista, aunque debería señalarse que a la ideología corporativista liberal de la metanacional Praxis se le da una audiencia más comprensiva de lo que merece. Pero la propiedad priva-

da ya ha desaparecido del entorno marciano o, mejor dicho, nunca llegó a implantarse. Éste es, por lo tanto, el sentido del llamado *Werteswandel:* «aquí en Marte hemos visto el fin del patriarcado y de la propiedad. Es uno de los mayores logros de la historia humana» (*B*, p. 346). Pero es un logro que debe renovarse constantemente, porque uno de los problemas políticos más recientes es la oleada de inmigrantes terrestres que no pueden ser asimilados porque no han absorbido dichos cambios (la cuestión de una revolución cultural propiamente dicha). Y es también un presupuesto estructural de esta utopía, ya que ni siquiera contemplamos su evolución como suceso narrativo; quizá, de hecho, no podríamos hacerlo. Pero la utopía como forma no es la representación de alternativas radicales es, por el contrario, sencillamente el imperativo de imaginarlas.

Epílogo

De las muchas otras cosas que podrían decirse sobre la trilogía de *Marte*, quiero sólo añadir ésta que responde, como siempre debe, a la prueba de Robert C. Elliott sobre las cualidades imaginativas de un texto utópico dado, a saber, su capacidad para imaginar obras de arte propiamente utópicas[17]. Me gusta la misteriosa ciudad de Medusa, en la que sólidos bloques de roca blanquecina están rodeados por estatuas: «pequeñas figuras blancas se erigían inmóviles entre estos edificios, en plazas blancas rodeadas de árboles blancos» (*G*, p. 265). Pero ésa es una nota relativamente poco característica en esta utopía principalmente «realista». Por lo tanto prefiero presentar ésta:

> Mangalavid ofrecía la primera interpretación de una eolia construida por un grupo en Noctis Labyrinthus. La eolia resultó ser un pequeño edificio, cortado con aperturas que silbaban o ululaban o chirriaban, dependiendo del ángulo o la fuerza del viento que los alcanzaba. Para el estreno se aumentó el viento descendiente diario de Noctis mediante unas feroces ráfagas catabáticas de la tempestad, y la música fluctuaba como una composición, triste, airada, disonante o en repentinos fragmentos armónicos: parecía la obra de una mente, una mente alienígena quizá, pero ciertamente algo más que mera casualidad. La eolia casi aleatoria, dijo un comentarista (*R*, p. 293).

[17] R. C. Elliott, *The Shape of Utopia*, cit.

Reconocimientos

El autor y la editorial desearían agradecer a las revistas y editoriales aquí mencionadas el permiso para reimprimir los artículos recopilados en la Segunda parte. Los detalles de edición originales son los siguientes:

1: «Ontology and Utopia», *L'Esprit Créateur* XXXIV, 4(1994), pp. 46-64.
2: «Generic Discontinuities in Science Fiction: Brian Aldiss' *Starship*», *Science Fiction Studies* 2(1973), pp. 57-68.
3: «World Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative», *Science Fiction Studies* II, 3(1975), pp. 221-230.
4: «Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?», *Science Fiction Studies* 27(1982), pp. 147-158.
5: «Science-Fiction as a Spatial Genre – Generic Discontinuities and the Problem of Figuration in Vonda McIntyre's *The Exile Waiting*», *Science Fiction Studies* V, 14(1987), pp. 44-59.
6: «The Space of Science Fiction: Narrative in A. E. Van Vogt», *Polygraph* 2/3 (1989), pp. 52-64.
7: «Longevity as Class Struggle», en G. Slusser, G. Westfahl y E. Rabkin (eds.), *Immortal Engines: Life Extension and Immortality in Science Fiction and Fantasy*, University of Georgia Press, 1996, pp. 24-42.
8: «Futuristic Visions that tell us about right now» (sobre P. K. Dick), *In These Times* VI, 23, 17 de mayo de 1982, pp. 5-11.
9: «After Armageddon: Character Systems in P. K. Dick's *Dr. Bloodmoney*», *Science Fiction Studies* 2 (i) (1975), pp. 31-42.
10: «Salvation and History in P. K. Dick», inédito.

11: «Fear and Loathing in Globalization», *New Left Review* 23 (2003), p. 105 [ed. cast.: «Miedo y odio en la globalización, *New Left Review* 23 (2003), pp. 91-99].

12: «If I Find One Good City I'll Spare the Man»: Realism and Utopia in Kim Stanley Robinson's *Mars Trilogy*», en Patrick Parrinder (ed.), *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Liverpool University Press, 2000.

Una versión del capítulo III de la Primera parte se publicó originalmente con el título de «Morus: The Generic Window», *New Literary History* XXXIV, 3(2003), pp. 431-451.

Índice general

Primera parte

El deseo llamado utopía

Capítulos

SEGUNDA PARTE

Hasta donde alcanza el pensamiento

Brillante y original reflexión sobre la utopía, *Arqueologías del futuro* aúna el análisis literario y el político, el pasado y el futuro, la realidad y la ficción, ofreciendo una perspectiva única y compleja sobre el deseo de cambio que atrapará al lector.

En la era de la globalización, caracterizada por el vertiginoso avance tecnológico del primer mundo y la desintegración social del tercero, ¿es aún significativo el concepto de utopía?, ¿conserva esta entidad peculiar una función social? Fredric Jameson investiga el desarrollo de esta idea partiendo del texto clásico de Tomás Moro, al tiempo que se pregunta sobre la utilidad del pensamiento utópico en un mundo poscomunista.

En la primera parte del libro, el autor analiza la utopía como forma, desde el punto de vista que supone imaginar sociedades alternativas y perfectas, y la importancia que dichos ejercicios han tenido en el desarrollo histórico y social. En la segunda, se centra en la utopía como contenido, analizando las creaciones modernas de la ciencia ficción a través de la representación del «otro» –de la vida extraterrestre y los mundos alienígenas– y siguiendo una perspectiva más claramente política. De ese modo, reflexiona sobre la utopía y su relación con la ciencia ficción en los trabajos de algunos de los principales autores del género, como Philip K. Dick, Ursula LeGuin o Kim Stanley Robinson, para concluir con un examen de las posiciones opuestas a la utopía, esto es, la distopía, y con una evaluación de su valor político actual.

Fredric Jameson (Cleveland, Ohio, 1934), uno de los más influyentes teóricos de la cultura contemporánea, es profesor de Literatura comparada en la Duke University. Su trabajo, centrado en la investigación sobre la producción cultural, consiguió el reconocimiento mundial tras la publicación de su ensayo *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism.*

Premio Holberg 2008 por su destacada aportación a la comprensión de la relación entre las formaciones sociales y las formas culturales, entre sus obras publicadas en castellano cabe destacar *La cárcel del lenguaje* (1972), *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1981), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991), *La estética geopolítica* (1992), *Las semillas del tiempo* (1994) o *Una modernidad singular* (2002).



www.akal.com

